

# السرور البنماي

خطابات الحكيم - تشكلات المكان - مراوغات الزمن  
فاضل الأسود





السرد السينمائي

# السرد السينمائي

خطابات الحكى - تشكيلات المكان - مراوغات الزمن

فاضل الأسود



الهيئة المصرية العامة للكتاب

الكتاب: السرد السينمائي  
المؤلف: فاضل الأسود  
الناشر:



الهيئة المصرية العامة لكتاب  
كورفيس النيل - رملة بولاق  
القاهرة - ج.م.ع.

الطبعة الأولى

١٩٩٦

الغلاف:  
محمد كامل - الهندي

الإخراج الفني:  
محمود الهندي

كمبيوتر: إيتوال ديزاين



# السَّكَّ السِّينَايَ

خطابات الحكمى - تشكيلات المكان - مراوفاك الزمن



فاضل الاسود



الهيئة المصرية العامة للكتاب

# السَّكْرُ السَّيْنِيَّ إِلَى

خطابات الحكمي - تشكيلات المكان - مراوفاك الزمن

فاضل الاسود



الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٠٠٧

## إهداء

إلى الذين أورثوني هماً جميلاً لا نهاية له، ومرضاً بالعشق  
لا براء منه . إلى الرجال العظام الذين نهلت من ينابيع  
معارفهم وتلقيت أول دروس حب السينما على أياديهم .

إلى الرجل العظيم ( فتحى رضوان ) أول وزير للثقافة  
والإرشاد القومى وصاحب أهم مشروع عربى لنشر  
الثقافة السينمائية . وإلى الاستاذ والمعلم والصديق  
الفنان ( يحيى حقى ) أول رئيس لمصلحة الفنون .

وإلى راهب السينما الذى أعطى الكثير وجحد حقه الجميع  
إلى ( فريد المزاوى ) المشرف على ندوة الفيلم المختار ثم  
رئيس المركز الكاثوليكي ....

إلى ذكريات زمن جميل غرس فينا حب السينما،  
والاهتمام بها، وتأصيل البحث والدراسة من أجل تطويرها

فاضل الأسود

## كلمة لابد منها

يتوجه المؤلف بالشكر الخاص إلى كل من السادة الفنان صلاح مرعى والمخرج السينمائي مجدى عبدالرحمن والفنان محمود الهندي والاستاذ صبرى عبدالواحد ومكتب كامل جرافيك لجهودهم الكبيرة فى تقديم الكتاب فى هذا الثوب الفنى الجميل.

كما يود المؤلف أن يشيد بالمساهمات الفنية التى قدمها الأصدقاء الذين سمحوا باعادة طبع العديد من الصور الواردة داخل الكتاب وهى على النحو التالى

- \* فيلم «حكاية الاصل الصورة» . بأذن خاص من أ.د. مذكور ثابت
- \* فيلم «الفلاح الفصيح» . بأذن خاص من الفنان صلاح مرعى والمخرج مجدى عبدالرحمن
- \* فيلم «ناجى العلى» من كتيب مجلة فن وتصريح من الاستاذ مجدى الطيب وصور الكاريكاتير من كتاب «ناجى العلى» . دار (السفير) ، بيروت .
- \* فيلم «المواطن كين» من كتاب سيداريو فيلم المواطن .

“The Citizen Kane”

by

Pauline Kael

Boston : An Atlantic Monthly Press Book.

Little, Brown, 1971.



## شكر وتقدير

يود المؤلف أن يعرب عن وافر الشكر وبإلغ الإمتنان إلى اساتذته وزملائه والاصدقاء - أولئك - الذين شاركوه هم السؤال والبحث، حيث لا يستطيع أن ينسى فضل كل قدم له النصح والمشورة . فهو مدين لكل من الاساتذة الكبار أ. د شكري عباد والمرحوم أ. د. عبدالمحسن طه بدر وأ. د. محمد كمال جعفر والمرحوم أ. د ابو الوفا التفتازاني والمخرج السينمائي توفيق صالح وكاتب السيناريو أحمد عبدالوهاب وأ. د يحيى الرخاوى وأ. د مصد شعلان وأ. د فريال غزول والاستاذ غسان عبدالخالق كما أن المؤلف يذكر بالعرفان كل من امدوه بالكتب والمراجع فالقائمة طويلة ولكنه ابد لا يستطيع أن ينسى فضل كل من أ. د هدى وصفي أ. د نهاد صليحة وأ. د عز الدين اسماعيل وأ. د صلاح فضل وأ. د حسين عبدالقادر والباحثة السينمائية السيدة فريدة مرعى والأديبة السيدة اعتدال عثمان وأ. د حسن حنفي وأ. د مجدى عبدالرحمن والمهندس صلاح مرعى وربما لا يستطيع كلمات اللغة أن توفى بقدر الشكر المستحق نحو الاصدقاء الاعزاء أ. د. سيزا قاسم وأ. د مذكور ثابت وأ. د يحيى عزمى وأ. د محمد كامل القليوبى وأ. د تيسيل راغب، كما لا يفوتنى أن أذكر بالتقدير المؤازرة الحقيقية التى بذلها الدكتور فوزى فهمى رئيس لأكاديمية الفنون كما أشير إلى جهد الصديقان العزيزان الأستاذ حازم شحاته والأستاذ المنجى سرحان فى مراجعة وتدقيق أصول الكتاب، ولا بد من الاشارة بالدور الحاسم والفعال الذى قدمه المثقف الشجاع الاستاذ الدكتور سمير سرحان رئيس هيئة الكتاب فبدون تلك المساعدات ما قدر لهذا الكتاب أن يخرج إلى النور.

المؤلف

## نحو ثقافة سينمائية جديدة

### ١- محاولات الرواد

نشأ النقد السينمائي مواكبا لتلك العروض المدمشة التي قدمها الاختراع الفني العجيب، والذي تحيرت الصحافة في وصفه والتعبير عنه - آنذاك - ولقد تروحت للتسميات المختلفة، ما بين "الألعاب السحرية، والصور المتحركة، والسينما فوجراف .. وغيرها من المسميات(\*)"، وذلك قبل أن تستقر التسمية عند مصطلح العرض السينمائي.

فمنذ السبت الموافق ٢٥ ديسمبر ١٨٩٥ عندما قام الأخوين (لوميير) بتقديم أول عروضهم السينمائية في مدينة (باريس) في المقهى المعروف باسم (جراند كافيه) برز إلى الوجود فن جديد حمله الاختراع العلمي المبتكر والذي كان تطويرا عن ميراث قديم سابق لعروض الفانوس السحري والمحاولات اللاحقة لإمكانيات عمل عروض متحركة للصور الثابتة (الزيتروب أو عجلة الحياة، والكينيتوسكوب وغيرها ..). ومنذ ذلك الوقت خرج إلى الوجود فن جديد؛ هو تصاهر واندماج للعديد من الفنون المعروفة مع حرفيات وآليات تكنولوجية تتطور بسرعة. ورغم أن الفن الجديد يتأسس على مرتكزات رئيسية أربعة تتمثل في قوة اقتصادية تشكل مصادر تمويل مختلف الخطوات السينمائية وتطورات تكنولوجية تحسن من طرق ومستويات المنتج الفني سواء على مستوى آلة التصوير والعرض أو عمليات الطبع والتحميض وادخال الصوت ... الخ، وكذلك جماليات ترتقي بشروط العمل الفني ثم أخيرا جمهور للمشاهدة والذي يعتبر إقباله على الفيلم مصدرا رئيسيا في عملية التمويل إلا أن التركيز الأكبر كان على محوري التمويل بوصفه عصب العملية الإنتاجية وكذلك آليات التطور التكنولوجي.

فلقد كانت لطبيعة النشأة وظروف الميلاد الخاص بذلك الفن شروط وموجبات عكست نفسها - ليس فقط على الملاءة النقدية المحررة ولكن - على اتجاهات النقد السينمائي فيما بعد ولفترة طويلة. فإهتمام الصحافة والمجلات بذلك

---

(\*) يقدم (أحمد المصري) مجموعة من التسميات جمعها من الصحف المصرية الصادرة آنذاك في كتابه، تاريخ السينما في مصر، القاهرة: مطبوعات نادي سينما القاهرة، ج ١، ١٩٨٩.

الفن سرعان ما أفسح المجال لتخصص جديد داخل حقل العمل الصحفي. كما صارت أخبار السينما مادة ثابتة ومعترف بها على خريطة العمل الصحفي، وهو الأمر الذى سوف يقود بالضرورة إلى نشأة الصحف والمجلات الفنية. غير أن طبيعة العمل الصحفي تفرض تغطية اخبارية لما يدور فى الوسط السينمائى. وهذا يعنى المزيد من السيطرة الاخبارية، وانفساح المجال أمام مقالات تنقسم بالمرعة والمذاج، وتخصص فى أغلبها إلى شروط الحكم النوقى والانطباعات الفردية والمعايير الأخلاقية. كما أن التركيز على محورى الاقتصاد والتكنولوجيا قد أدى إلى استبعاد الجوانب التأملية وأضعف القدرات التحليلية لدى المحرر الفنى، وهو الأمر الذى أدى فى نهاية المطاف إلى غلق الباب نهائيا أمام المساهمات النظرية والدراسات الخاصة بطبيعة المكون المادى السينمائى وكذلك بالجوانب الجمالية. وكذلك أهملت جوانب أخرى هامة وضرورية فى تكثيف فكرتنا حول ذلك المنتج الفنى الثقافى خاصة فى جوانبه المعرفية والمداخلات الفلسفية حول عملية انتاج المعنى أو تحولاته فى ذهن المشاهد وتأثيراتها على عملية المعنى والتفسير بل وعملية المعرفة ذاتها. وقبرت أى محاولات لدراسة سيكولوجيات وجماليات التلقى والملاحظة ومدى ارتباطها بعملية الإدراك وربود أفعال واستجابات المشاهدين وأثر ذلك على عملية رواج العمل الفنى ولربما أمكننا أن نزعم بأن تاريخ السينما ربما تعاد كتابته بطريقة مختلفة جذريا لو أنك تحررت فى متابعته ليس من منظور عملية انتاج الأفلام فقط، ولكن قدم المساواة من منظور عملية التلقى والإدراك<sup>(١)</sup> كما أن الصحافة الفنية لم تكن بالطبع مهمومة بمناقشة قضية التلقى والملاحظة بوصفها جزءا من عملية أكثر شمولاً واتساعاً حيث يفترض أن تتداخل فيها عدة عناصر تؤثر بشكل فعال فى عملية الإدراك لدى المشاهد الفرد. ويمكن القول إن الإدراك الشخصى هو نتاج لمجموعة علاقات النص السينمائى متأثراً بالقوى العلم أو السياق الذى تدور فيه أحداث الرواية منسوبة لسياق زمنى آخر هو سياق الملاحظة وكذا للمناخ الثقافى والاجتماعى المحيط. كما أنه لا يمكن بطبيعة الحال تجاهل محور

---

(١) Janet Staiger, 'Interpreting Films', New Jersey: Princeton University Press, 1992, P. (12).

معرفى آخر، يتمثل فى حقيقة أن شحوص العمل الفنى أنفسهم يكونون فى حالة فرجة أو مشاهدة لحظة وقوع الحادث فهم شهود عليه رواة له. وبالتالى تكون عملية مشاهدة المتفرج داخل صالة العرض مرهونة دائما بعناصر مسبقة حيث تروى للمتفرج مجموعة من المشاهدات والبنى الحكائية التى يخترعها المشاركون فى النص السينمائى<sup>(\*)</sup>. وقبل أن تنتقل الدراسة الى نقطة جديدة فلا بد من الإشارة الى أن اعتماد الفن السينمائى على مصادر التمويل واعتبار ذلك قيد أو نقطة تحد من حركة الإنتاج وعائقا لملم عملية الإنتاج هو قول مردود عليه. حيث أن المسرح والأوبرا بل والرواية المطبوعة وديوان الشعر يلزم كل منها مصدرا للتمويل. وفى المسرح منذ عهد (أثينا) للقديم كان يتم تكليف الاقطاعيين والنبلاء وكبار التجار بتأمين المال الكافى لإنتاج مسرحيات كبار الكتاب أمثال (سوفوكل ويوريبيد وأرسطوفان) وغيرهم. وكان يطلب منهم أيضا رصد الجوائز المالية الموزعة على المسرحيات الفائزة. ولا بد من القول إن عشرات الأعمال السينمائية المتميزة منخفضة التكلفة تظل البرهان الدائم على صحة ما تعتقده الدراسة.

ولقد كانت جملة المساهمات التنسيجية على الصعيد النظرى فى زمن البدايات الأولى للفن - صادرة من قبل أطراف غير سينمائية- وتمثلت فى دراسات وبحوث تحاول أن تتفهم طبيعة الفن الوليد، وتقدم نواة معالجات نظرية قد تصلح فيما بعد أن تكون مدخلا ومقدمة لنظرية عامة للفيلم السينمائى. وتنتمى معظم تلك الدراسات إلى حقلى الفلسفة وعلم النفس والبعض الآخر إلى حقل اللغويات، بالإضافة إلى مساهمات متنوعة تنتمى إلى المسرح والشعر والرواية والنقد وغيرها. وبدأت حركات نقدية نشطة ورؤية تتابع الإنتاج السينمائى وتدفق فيما تعرضه صالات العرض وتحاهد فى فهم وتفسير مختلف تفاصيل العمل، ثم تحاول أن ترى القواسم المشتركة بين الفيلم وغيره من صور الإبداع المختلفة. أو تحاول

---

(\*) Jean Doucher, "Hitch & His Public", Ames: Iowa State Univer Press, Trans. Verena Conley.

صدرت هذه الدراسة عام 1960 حيث تطرح للمرة الأولى فكرة الممثل بوصفه متفرجا داخل العمل. ولقد أعيد طبع الدراسة داخل كتاب "Hitchcock Reader", ed, Marshall Deutelbaum & Lolani Pouge, 1986.



أن تصل إلى جوهر الظاهرة السينمائية باختبارها وقياسها على ظواهر أخرى مثل التخيل والتصور والادراك والمحتوى التعبيري للصورة والمعنى للظاهر والكامن / الخفى فى داخل التعبير السينمائى. وقدم السويسرى (هوجو مونستربرج) معالجة متماسكة ومحكمة بعنوان "الصور المتحركة - دراسة سيكولوجية". وفى فرنسا ظهرت العديد من المساهمات النقدية والحركات الفنية الطليعية والدادية والسورريالية من خلال كتابات، (Reverdy, Soupault Apollinaire, Artaud, Berton, Dali, Etc.) فى الفترة من (١٨٩٦-١٩٣٩)<sup>(\*)</sup> تعالج الإبداع السينمائى من منظور اللغة على المستوى التعبيرى والبلاغى ومساهمات تحاول تفسير الفيلم السينمائى من منظور أيدىولوجى. ويمكن للدراسة أن تجد أنشطة أخرى مماثلة فى (إيطاليا وفرنسا وبريطانيا). إلا أن شيوع نوعية من الدراسات السينمائية، المفتحة واللاشعرية، والتي كان جل همها، بعضا من القضايا الفرعية والمشكلات السطحية، شنت الانتباه بعيدا عن جوهر أسئلة السينما وقضاياها الرئيسية. كما أن هذه الدراسات قد أيقظت شيطان التعصب وأججبت من تيرلان العرق والفرقة فى التمايز الزائف والاختلاف المفتعل داخل حقل نشاط المعالجات النظرية، وذلك عندما افترضت بعض تلك الاتجاهات أن نظريات الفيلم إنما تستقى - فقط - من داخل الفيلم ذاته وبعيدا عن أى شيء سواه. ولأن أى دراسات أو أفكار أو نظريات، تعنى بالموضوع الجمالى أو النظرى، فى شتى مجالات الإبداع الفنى إنما هى أشياء ثانوية، وقضايا جانبية لا تهم المبدع السينمائى - بالدرجة الأولى - كما وأنها لا تقيد المتلقى. وظل ذلك الجمود المنهجى المتعلق بخصوصية السينما، يتزايد ثقله تدريجيا حتى هبط بعمليات التأمل والتفكير النظرى، خاصة أنه ساعد على إتمام ضرب الحصار حول كل المحاولات الجادة لفهم وتحليل جوهر المادة السينمائية. وتم عزل الدراسات السينمائية عما عداها من حقول المعرفة، وهو ما أثر بالسلب على مسار تطور فعاليات نمو البناء النظرى التأسيسى. ومع افتراض التسليم بأن نظرية الفيلم إنما تتأسس على مفردات وعوامل ذاتية وداخلية فقط (Endogenous) فإن وجه الخطورة فى هذا رأى : أنه يصادر على احتمالات نشأة أفكار وافتراضات، يمكن

---

(\*) لمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى متن الكتاب.

اختبار نتائجها- بغض النظر عن صحتها- وذلك بواسطة التحليل والقياس، وأكثر من ذلك فإن التسليم بالموقف السابق إنما يعنى أن نتجاهل أن الفيلم إنما هو نقطة تلاقى بين الفن السينمائى والعديد من العناصر والمجالات الفنية للغير سينمائية.

ولقد كان من نتيجة تلك العزلة وبذلك الجمود الفكرى - والذي فرضته أفكار شوفينية ضيقة الأفق - أن انزوت فى مراديب النسيان دراسات جلادة وجديرة بالاحترام، حتى لو لم تتفق معها تماماً من أمثال دراسات (جان مثرى ومونتسبرج وببلا بلاش وإيزنشتين وريفاردى ... وغيرهم). وتحول الاحتفاء والفرح بميلاد فن جديد - وهو الأمر الذى انخرط فيه العشرات من الكتاب والمفكرين من مختلف المجالات- إلى صدمة أو قطيعة وعزوف عن المشاركة الإيجابية من جراء لُكُوم الكتابات السريعة والسطحية. وهى الكتابات التى ركزت على جذب اهتمام القارىء بعيداً عن التأمل والتفكير والتى كانت تشحن بأخبار النجوم وحكايات الكواليس مطعمة ببعض الخواطر والانطباعات الشخصية(\*)، وأثر فريق من المفكرين والكتاب التوقف عن المشاركة فى عملية إثراء البحث النظرى ونقل البعض جهوده النظرية إلى معالجة مشكلات أخرى. وسوف نلاحظ فى روسيا على سبيل المثال أن مفكراً مثل (رومان جاكوبسون) والذي بدأ نشاطه مبكراً فى حقل اللغويات ثم ساهم فى كتابة بعض السيناريوهات قد أوقف كل ما يربطه بحقل السينما ليعود متفرغاً لحقل اللغة ليصبح واحداً من أهم أعلام اللغويات. ولقد تلاه فى العزوف عن العمل السينمائى كل من (يورى تينانوف ولوزيب بريك وفكتور شك洛夫سكى وبوريس ايخانبوم وموكاروفسكى). (Roman Jackbson - Yori Tynyanov- Osip Brick- Viktor Shklosky- Boris Eichenbaum) ليصبحوا جميعاً من مؤسسى المدرسة الشكلية. ولقد حدث نفس الشيء تقريباً فى مصر فبعد مقالات الترحيب بالفن الجديد، كذلك مجموعة الكتابات النقدية التى أسهم بها كبار كتاب الأدب والنقد فى مصر وعلى رأسهم كل من (د. زكى مبارك، د. طه حسين

---

(\*) ١- يمكن الرجوع إلى - فاضل الأسود، "التاريخ للسينما المصرية"، القاهرة، لأكاديمية الفنون، كتاب تجميعى يناير ١٩٩٥، ب- مجموعة المحلات الفنية الصادرة فى مصر منذ العشرينات (السينما، الكوكب والستار والكواكب والأبطال وفن السينما والنجوم والفن السينمائى ... إلخ.

والأستاذة أحمد حسن الريات، عباس محمود العقاد<sup>(\*)</sup> وإبراهيم عبد القادر المازني .. وغيرهم). ولكن حدث أن توقف الجميع عن إمداد ذلك الفن بخلاصة ما لديهم من تجارب فنية وقدرات تأملية ونقدية فاحصة أو أفكار نظرية تلاحق الجهود السينمائية وتوسع من منظور الرؤية السينمائية وتنقله إلى أفق أكثر شمولاً ورحابة. وهو ما سبق وأتى ثماره يوماً، عندما انغمس (مكسيم جوركي)<sup>(\*\*)</sup> في تلمل مشكلات وقضايا السينما وترجم حصيلة اهتمامه وتأملاته في صورة إعلان مبدئي لتيار نقدي جديد، عرف فيما بعد باسم "الواقعية الاشتراكية". وكذلك الأمر مع (تولستوي) و(مياكوفسكي) فكلاهما كتب للسينما عدة ميفاريوهات. ولقد انقطعت مساهمات (العقاد وطه حسين والمازني .. الخ) تحت وطأة طوفان الكتابات الساذجة لو ذات الطابع الإعلاني المباشر أو تلك الموضوعات الخفيفة المصورة. وهي معظمها مترجم يتصرف من مجلات أمريكية وأوربية<sup>(١)</sup>. وغالبية تلك المقالات تنتشر غفلاً من توقيع محرريها. ولقد تزامن مع انتشار تلك الكتابات صدور مجموعة من الكتب السينمائية والتي تتراوح في حجمها وقيمتها بدرجة واضحة. فبإستثناء ما كتبه (أحمد بدرخان) من مقالات أعيد جمعها في كتاب تحت عنوان "السينما" عام ١٩٣٦ وما أصدره (محمد عبد القادر المازني)<sup>(٢)</sup> في الأربعينات ومجموعة المحاضرات التي ألقاها (فريد المزلوي) على طلاب المعهد العالي للفنون التمثيلية وأعيد طبعها في كتاب بعنوان "مبادئ الفنون والعلوم السينمائية"<sup>(٣)</sup>

(\*) كان اهتمام العقاد كبيراً في البداية حتى أنه ساهم بكتابة أغاني فيلم "شبح المنسى"، ١٩٣٤ ولعزير من التفاصيل يمكن الرجوع إلى علي شلش (د)، "الفن السينمائي في الصحافة المصرية، الهيئة المصرية للكتاب، ط ١، ١٩٨٦، ص (٧٩).

(\*\*) مكسيم جوركي (١٨٦٨-١٩٣٦) روائي مسرحي ومنظر، ولقد ساهم في نشر وإقرار مبدأ "الواقعية الاشتراكية" في مؤتمر الكتاب عام ١٩٣٤.

(١) لعزير من التفاصيل يمكن الرجوع إلى مجموعة للمجلات الفنية الصادرة في مصر منذ العشرينات مثل (الكواكب والسينما، الكواكب والأبطال، الستار، العروسة، الصباح، الفن السينمائي ... الخ).

(٢) محمد عبد القادر المازني "السينما معخرة قهرن العشرين: القاهرة: مطبعة روايات الجيب، ١٩٤١.

(٣) فريد المزلوي، "مبادئ الفنون والعلوم السينمائية"، القاهرة: مطبعة كوستانتينوس، ص (٢) ١٩٥٩.

فان بقية الإصدارات لا تعدوا كونها كتيبات صغيرة محدودة القيمة وموجهة للهواة (١) والحاالمين بالشهرة والمجد.

ولقد تواصل تطبيق نهج الكتيبات الصغيرة الموجهة في الأساس إلى الهواة والجمهور الواسع من القراء، حتى مع استحداث الحكومة لورارة متخصصة في شئون "الثقافة والإرشاد القومي". والنظرة السريعة للعناوين الولودة ضمن جملة إصدارات وزارة الثقافة والإرشاد تكفى تماما لكشف وتوضيح توجهات النشر في تلك الفترة (كيف تكتب السيناريو - كيف تولف الأفلام - تصوير أفلام الهواة - أفلام الكرتون- الرسم بالنور قصة السينما في العالم - الفيلم وأصوله الفنية - حرقيات السينما.. الخ). وهناك بعض الكتب النوعية مثل "فن المونتاج" لو "الأزياء" وبعض كتب المعلومات العامة لو التي تطرح أفكارا ومفاهيم مثل "فن الفيلم" و"الفيلم والجمهور" و"مذكرات مخرج سينمائي".

وبغض النظر عن منهج وأسلوب اداء أجهزة النشر فلقد لعبت هذه الكتب قدرا ملموسا في خلق اهتمام عام بفن السينما وساهمت في تكرين رصيد - مهما كان حجمه أو قيمته - من الثقافة السينمائية. أما الكتب المؤسسية والتي تتبع منهجا ما وتطرح قضايا جوهرية على المستويات الجمالية والإدراكية والنقدية فكانت مطلبا عزيز الغنال. وهو ما يوضح مدى كلف المتقنين ويعكس قدر للترحيب الواسع بين أوساطهم بظهور الترجمة العربية لكتب (أندريه بازان) "ماهى السينما" و (رودولف أريدهام) "فن السينما" وأخيرا كتاب "اللغة السينمائية" (لمارسيل مارتن).

وإذا كان (أندريه بازان) هو الأب الروحي لكل محبى الفن السابع ولجميع أعضاء جمعيات السينما في العالم فإن عنوان مطبوع يحمل اسم "اللغة السينمائية" كان يكفى وحده أن يترجم الكتاب إلى أكثر من (١٥) خمس عشرة لغة وأن يعاد طبعه في فرنسا خمس مرات (٢). وإذا كان (أندريه بازان) نموذجا فذا للمتقن

---

(١) محمد كامل إبراهيم جمعة، "الطريق إلى السينما"، القاهرة: مطبعة سيد على حافظ، ١٩٥٠، كتيب في (٨٠) صفحة ومقسم إلى (٦) فواب هى تاريخ السينما وطرق صناعة الروايات وكتلة السيناريو والمكياج والتصوير والأزياء والمذهب الواقعي وتلوين الأفلام !!  
(٢) مقابلة شخصية مع (مارسيل مارتن) أجريت في مناسبة حضوره إلى القاهرة أيام انعقاد مهرجان السينما عام ١٩٩٠. (الباحث)



الشامل فإنه أقرب ما يكون لنوعية مدرس المرحلة الأولى. الذى يستطيع أن يأخذ بيد تلاميذه ويعبر بها مصابحة أساسية وهامة هى التى تفصل بين ظلام الجهل والامية إلى نور القراءة. وقد تحفزهم إلى التطور قنما نحو أفق جديد. وهو يستشعر الخوف بأن يتهم كتابه - وهو فى الأصل مجموعة من المقالات - التى نشر بعضها أثناء الحرب العالمية الثانية - "بأننا نقدم للأجيال القادمة خواطر املتها الظروف وأوحت بها الحوادث والأخبار (١) . ويعود فيقدم اعتذاره عن عدم توفر عنصر الوحدة والأنسجام داخل كتابه "صحيح أنه كان فى وسعنا، بل من واجبنا، أن نعيد تدوين هذه المقالات فى بحث طويل متصل.. وفضلنا أن نولى القارئ ثقتنا وأن ندع له مهمة الكشف بنفسه، عن أوجه التقارب بين هذه النصوص، وعن التبرير العقلى لهذا التقارب، إن كان لهذا التبرير وجود" (٢) . ويتميز كتاب "اللغة السينمائية" من بين الكتب الثلاثة بأستناده إلى قائمة مراجع قدرها (٣٨) ثمانية وثلاثون مرجعا. وهو الوحيد أيضا الذى صمم منذ البداية بأسلوب ومنهج صياغة الكتب وليس تجميعا لمقالات سبق نشرها. و(مارتن) يعرف نفسه بأنه باحث (ظاهرياتي/ ظواهرى) ينتمى إلى اتجاه الفلسفة (الفينومينولوجية) وإن كان محتوى الكتاب لايعكس ذلك من قريب أو بعيد. كما أن (مارتن) يقتفى أثر من سبقوه فى تأليف الكتب السينمائية الشعبية حيث يقسم مؤلفه حول "لغة السينمائية" إلى ذات الفصول فى الكتب السابقة حول الصورة والإضاءة والملابس والديكور والانتقالات والصوت والمونتاج ويضيف فصولا جديدة حول الرمز والاستعارة التى يعتبرها جزءا من الرمز ثم فصلين عن الزمن وعن المكان ولكن بطريقة شديدة العمومية والمذاجة.

ويلتئى الكتاب الثالث "فن السينما" فى موضع هو منزلة بين المنزلتين. فهو خليط يجمع بين مجموعة من المقالات التى كتبها (أرينهايم) بين عامى (١٩٣٣- ١٩٣٤) عندما اضطلع بمهام التدريس فى المعهد الدولى للأفلام التعليمية فى روما. بالإضافة إلى مجموعة مقالات أخرى نشرها المؤلف فى العشرينات المتأخرة، ثم

(١) تدريبه بازن، "ماهى السينما"، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية بالاشتراك مع مؤسسة

فراككين، ترجمة د. ريمون فرنسيس، مراجعة احمد بدرخان، ج ١، ١٩٦٨، ص (٣).

(٢) نفس المصدر السابق

صاغها في كتاب يحمل عنوان "العيلم فنا" وذلك قبل وصول هتلر إلى السلطة بوقت قصير<sup>(١)</sup> .

ولا يرى (أرينهايم) أى بأس من إعادة نشر تلك المقالات دونما الحاجة لضمخ دماء جديدة، داخل نسيج النص أو حتى إعادة صياغة ومراجعة أفكاره مرة أخرى. فلقد أدلرت رأسه تفاد طبعات الكتاب<sup>(٢)</sup> . وهو يبالغ في اعتزازه بأفكاره عندما يعتزم إعادة نشر الكتاب، فقد وجدت نفسي أعالج كتلتي كما لو كانت أعمال طالب محبوب بلني استحدثت عقلا قرينا لي<sup>(٣)</sup> . ويبدو أنه لا يمل من تكرار كيل المديح لنفسه في صورة إعجابه بذلك (الطائب أو الفرين) فيقول وربما انتابني بعض القلق لأنه امتلك قبل الأولان!!! أفكارا كنت أعتز بها!! لأنني أعتبرها أفكارى الخاصة؛) . والسبب في رايه أنه "بعد انقضاء ربع قرن على نشر كتاب "الفيلم" لم يرل مرة بعد أخرى يرجع إليه<sup>(٤)</sup> للمشورة ويطلب ويختطف من المكتبات<sup>(٥)</sup> .

ورغم أنه ينتمى إلى مدرسة أصيلة في مجال علم النفس<sup>(٥٥)</sup> ، إلا أن كتابه يكاد يخلو من معطيات ومفاهيم تلك المدرسة. أما الأمر الأكثر أهمية في الحكم على الكتاب هو أن مؤلفه لا يرى مطلقا في علم النفس مدخلا أو مقاربة تصلح لمعالجة قضايا الفن السينمائي. حتى ولو في صورتها الأولية عند (فرويد). بوصفها نصا مكتوبا بالصورة يحتاج إلى كشف غموضه عندما تفك للصورة ليس من

---

(١) رودولف أرينهايم، فن السينما، القاهرة: المؤسسة المصرية للعلماء للناثيف والترجمة والطباعة والنشر، ترجمة عبدالعزيز فهمي وصلاح لنهايم، مراجعة عبدالرحمن الشرقاوي، دلت، ص (٥)

(٢) نفس المصدر، نفس الموضوع .

(٣) نفس المصدر السابق، ص (٨).

(٤) نفس المصدر السابق، نفس الموضوع، (علامات التعجب من وضع الباحث).

(٥) لم يعد الكتاب يصنف ضمن قوائم المراجع في غالبية الكتب الصادرة بعد (١٩٨٠) وسوف لايشار إليه مطلقا في كل الكتب بعد عام ١٩٩٠. (الباحث).

(٥) رودولف أرينهايم، مصدر سابق ص (٧) .

(٥٥) عمل تلميذ لدى (كروغر وفيرتهيمر) وهما من مؤسسى المدرسة الجسنتطليقة. (الباحث).

محتواها الظاهر ولكن المحتوى الكامن(١). أو بوصفه حقيقة وجودية تضيق للخيالى إلى جوار الساكن فيما وراء المدرك والمحسوس(٢).

صحيح أن (أرينهايم) سوف يقدم عدة مؤلفات أخرى انطلاقاً من مفاهيم وتحليلات الحشمتطلت بعد عام (١٩٦٧) وفى مجال الفن بشكل عام وهو ما يخرج عن نطاق وأهداف هذه الدراسة. وإن كان لابد من الإشارة أنه سوف يتخلى عن بعض من أفكاره المتصلبة والخاصة بقضية عمق الصورة والإيهام بالبعد الثالث. ولكنه أبدا لا يفكر فى تكريس مصنف خاص بالعلم، يورد فيه مراجعته، وإنما يأتى ذلك فى كتابه المعنون.

“الفن والإدراك البصرى - “Art And Visual Perception” ورغم السلطة التى امتلكها نص (أرينهايم) على اتساع الساحة السينمائية، فإنه يفتقر -كما سبقت الإشارة- إلى مدخل نفسى أو معالجات تحليلية تعكس ثقافة للرجل وإملاكه للنصبة معرفة متخصصة لما الأمر الذى تود الدراسة إبرازه وتضع خطأ ثقيلاً تحت سطوره فهو.

أولاً: لا يجد قارئ كتاب ‘فن السينما’ أدنى أثر أو مجرد الإشارة العابرة لأحد الاتجاهات الرئيسية فى السينما -ونقصد بذلك المدرسة السوربالية(٣) التى كانت ثورة حقيقة سواء على مستوى التعبير أو مستويات المكون اللغوى والجمالى للصورة السينمائية. وكذلك مشكلات التعبير عن المكبوت والمنفى من الرغبات ومستويات اللاوعى والإدراك. وذلك رغماً عن تحليلات وأفكار الحركة السوربالية التى كانت تتوالى ابتداء من عام (١٩٨١) سواء بأقلام (ريفاردى وأرجون وفيليب سابو وأبولنير) وتنتشر فى كل أرجاء أوروبا. كما أن أفكارهم النظرية قد تمت صياغتها فى صورة بيانهم الأول فى عام ١٩٢٤.

- 
- (١) سيجموند فرويد تفسير الأحلام، القاهرة: دار المعارف، ترجمة مصطفى صفوان، مراجعة مصطفى زبور ١٩٨١، ص (٢٩١).
  - (٢) موريس ميرلوبونتى، ‘المرئى ولللامرئى’، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ترجمة د. سعد محمد خضو، مراجعة الأب نيقولا دقمر، ط١، ١٩٨٧.
  - (٣) توجد إشارة وحيدة على النحر للنالى وفى فيلم ‘استراحة’ وهو فيلم سوربالي... ص (١٢٠).

ومهما كانت الأسباب فإن مجرد تجاهل إبداعات شديدة الأهمية لأسماء من أمثال (بول إيلوار ومارسيل دوشامب وأنطونين ارتورو وجان أبشتين وجان جودال وجيرمين دولاك ولويس بونويث وروبرت دمنوس وكركتو وسلفاتور دالى.. الخ) يصبح أمرا لايفيده التبرير أو الاعتذار.

ثم نراه لا يحفل أيضا باتجاه سينمائي لا يقل أهمية أو تأثيرا عن السورالية هو اتجاه التعبيرية في ألمانيا أو فرنسا. ومرة أخرى صمت تام عن أسماء مازال تأثيرها فاعلا من (ريختر وروتمان<sup>(\*)</sup> وإيجليج). وأولئك المخرجون والمنظرون الألمان سوف يشكلون مع زملائهم الفرنسيين حركة فنية سينمائية تعرف بـ"سينما الطليعة"<sup>(١)</sup>، غير أن (أرينهايم) لا يناقش أفكارهم المدونة والمنشورة في العشرينات ولا يتصدى بالتحليل لأفلامهم فهو لا يذكرهم وإنما يتناسى وجودهم تملما.

ثانيا: لأن الأعراف البحثية تحرى دوما على تمييز النقول والاستشهادات الداخلة ضمن نصيح النص بوضعها فيما بين مزدوجين فإن قارئ (أرينهايم) سوف يطمئن إلى تمام مستوى الأمانة العلمية وكفاية التوثيق المعمول به في كتاب "فن السينما". غير أن الباحث المنقّق لا يجد أدنى صعوبة في الوقوف على تجاوزين خطيرين هما:

أ ينسب (أرينهايم) لقلمه الكثير من السطور ويرفع عنها علامات التنصيص بحيث تبدو كأنها من تأليفه وبنات أفكاره، فهو يمزج فقرة صغيرة منسوبة لغيره مراعى وضع المزدوجين ثم يكمل السطور بسرعة بعد إزاحة علامات التنصيص فيبدو الكلام -مابعد للمزدوجين- أنه كلام أرينهايم وهو ما يخالف الحقيقة والمثال الواضح لذلك هو جملة الصفحات من (٩٥ إلى ١٠٤) والتي يسهل مقارنتها بكتاب (بودوفكين) "الفن السينمائي"<sup>(٢)</sup> من ص (٣٥-٣٧)

---

(\*) يأتي ذكر (روتمان) مرة واحدة في سطرين عن صورة شرع في وقت الفجر في مدينة برلين ص (٧٣).

(١) بول ولون، "السينما بين الوهم والحقيقة"، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ترجمة على القبوليتي، ١٩٧٢، ص (٣٥-٤٢). وليريد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى (Eric Rhod), PP. (115-154).

(٢) بودوفكين، "الفن السينمائي"، القاهرة: دار الفكر العربي، ط ١، ترجمة صلاح النهامي، ١٩٥٧.



بالإضافة إلى أن كثير من الأمثلة التي وردت في كتاب بودفكين يعاد طرحها  
دونما الإشارة إلى مصدرها.

ب- تبدو النماذج الفيلمية الواردة في الكتاب كأنها (برج بابل) متعارضة متنافرة  
وهو أمر مقبول لكتاب يطرح 'معايير وأحكام'. أما ما هو غير مقبول أو  
مفهوم أن يقبل المؤلف فكرة ويذكرها ويدعو لها مثلما هو الأمر في مشاهد  
(قصر الشتاء) من فيلم 'المدركة' بوتومكين<sup>(١)</sup> وذلك بعد أن رفضها من قبل  
في فيلم 'الأم'<sup>(٢)</sup>. رغم أن الفكرة واحدة حيث تدور حول الصياغة البلاغية  
للمعنى عبر وحدات الصورة بواسطة المونتاج وعلى الباحث أن يتساءل هل  
كانت الأسود الحجرية في (قصر الشتاء) فكرة أصيلة لـ(أرينهايم). وإذا كانت  
كذلك فكيف يرفض أن تكون الطيور السابحة في الفضاء والشمس المشرقة  
وذوبان الجليد وانتسامة الطفل تعبيرا عن فرحة السجين<sup>(٣)</sup>؟ وهل كانت تلك  
الأمثلة مجرد توارد للخواطر؟. إن المراجع نقودنا راسا إلى تحليل ضاف  
نشره (فيسفولد بودفكين) يوم ١٤ فبراير ١٩٢٨ (٤) يذكر فيه عشرات الأمثلة  
التي توضح ليس فقط مثال الأسود الحجرية التي تبدو من زوايا مختلفة -  
وكانها تصحو من رقادها ثائرة مزمجرة بل وغيرها من نماذج الاستشهاد  
والتدليل.

### الشبهوخة / المازق

تلك كانت إذا هيئة النقد السينمائي الذي قوامه أصلا مثلث الهيمنة ليس في  
مصر والعالم العربي ولكن في معظم أنحاء العالم. وهذه التبعية للنقدية العربية إنما  
تعود إلى سلطة عاتية لنص، هو ستراوخ مابين للاتحدد أو المرونة الشديدة التي

(١) أرينهايم، 'فن السينما'، مصدر سابق، ص (١٠٥)

(٢) نفس المصدر السابق، ص (٩٤)

(٣) يعيب أرينهايم على بودفكين بعونه 'أن القيمة الفنية لمثل هذا الفصل موضع جدل'، ص

(٩٤). وللمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى

(٣) Philip Wheel Wright 'Metaphor & Reality', Bloomington: Indiana University Press, 1975.

(٤) "Richard Taylor & Ian Christie, 'The Film Factory', Routledge & Kegan Paul, 1988, P.P. (198-200).

تميز الانطباعات والخواطر الشخصية، وبين جمود وقسوة المعايير القطعية والأحكام المعيارية.

فلافائدة ترجى من نقد يحبس نفسه داخل إطار من الجمود والتصلب وأن يراهن على أفكار وافتراضات تمت صياغتها في الثلاثينات من هذا القرن ولا تطل من وراء علم قار ومعرفة سكونية تكفى بالعيش داخل تميرها الذاتي. وأخيرا فلأمل في علم لا يحاور غيره من حقول المعرفة.

لقد تطرق للبحث إلى تلك الكتب الثلاثة بوصفها الشرعية للوحيدة المطروحة في الأسواق وهي أيضا أصل المرجعية لدى قطاعات الدارسين والباحثين وكذلك الجمهور الواسع من القراء ومحبي السينما. وبالطبع لقد كانت هناك العديد من المؤلفات في النقد السينمائي (جان متری وسيفريد كراكير وآيان كاميرون وبيل بلاش وإيزنشتين... إلخ) غير أن تلك المؤلفات جميعها كانت بلافاعلية تذكر ومعدومة الأثر، حيث كانت تقبع حلف أسوار حاجز اللغة. خلاصة الأمر إن أن سطوة النص التي توفر لكل من (بازان وأرينهايم ومارتن) لم تكن بفعل تماسك أو بريق أو موضوعية تبرر سلطة وشريعة تلك النصوص. لقد كان الأمر في بساطة هو أن كتبهم كانت الطبق الوحيد على مائدة الثقافة السينمائية.

ولقد تأثر النقد بشكل عام. والنقد السينمائي على وجه الخصوص منذ تلك اللحظة التي اشتبك فيها في جدل عريض وأقام حوارا واسعا مع حقول معرفية مختلفة وأنظمة أخرى مجاورة. وأحدث ما يشبه الثورة (الكوبرنيكية) عندما اتسع الأفق النقدي بإقامة جسور الحوار والتلاقى مع علم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة واللسانيات (إن الحوار الذي يصنع الثقافة ولد مناهج جديدة، فقضت هذه المناهج على الفكرة القائلة: هناك طريقة وحيدة للكلام عن النصوص<sup>(١)</sup>)

خلاصة القول أننا إزاء نقد يملك سلطة النص المهيمن، لكنه لا يحفل بتحليل بنية السرد أو عناصرها المكونة ولا يكثر بدراسة الأشكال الحكائية المختلفة باختلاف الأدوار التي تتحمل عبء السرد أو بعلاقات التداول بين مختلف الرواة

---

(١) جان إيف تادييه، "النقد الأنسي في القرن العشرين"، حلب: مركز الأسماء الحضارية، ١٩٩٢، ترجمة د. منذر عياشي، ص (١٢).

داحل النص الفيلمي المسروود. رغم أن هذه الحصائص والمظاهر هي التي تقودنا حتما نحو مزيد من الفهم وتيسير صعوبات التحليل والتأويل، فالسينما هي أكثر الأنواع الإبداعية صلة بمشكلات السرد وإرساطها بقصاياه وهو نقد انطباعي في مجمله قطعي في أحكامه عدائي لايقبل الاختلاف<sup>(١)</sup>. كما أنه نقد مضمونسي، ورغم أن المضمون هو أحد مستويات التحليل إلا أن طبيعة معالجته تتم قسرا وبطريقة ميكانيكية. فذلك النوع من النقد يصنع العادي واليومي والمعاش (الواقع) في مقابلة مع اللاواقعي والمتحيز والموحي به (التمثل). ثم يجترئ عبوة مالايجوز اجتزائه أو تقطيعه. ثم يبعثر أوصال العمل الفني بحثا وتفتيشا عن دوال (فنية) لكي يجعلها مطابقة لمدلولات خارجية في عالم الواقع. إذن نحن بإزاء نقد يفتقد علمية البحث ومنهجية الطرح والتناول كما أن أدواته البحثية تظل قاصرة عن سبر أغوار العمل الفني. وعدم كفاية الأداء يقود إلى تحليلات قشرية الطابع ضعيفة المستوى فهي لا تطل جوهر ولب الموضوع/ قصة البحث. والزمن عندهم هو ذلك المتصل الحظي الذي يرأب الصدع بين بفتير على حط الزمن هما القبل والبعد. وهو تخريج إجرائي ساذج ونوع من سد الدرائع، حيث يقصرون تحديد الزمن - ليس على وضع وهينة الفعل أو المفعولية وإما وسيلة للنوقيت؛ حتى أنها لا تحتل من مساحة إلا ما يعادل كلمة واحدة مثل صباحا وظهرا مساء.. الخ. أما نظرة ذلك النقد التقليدي إلى المكان فربما تختلف قليلا، ولكنها تظل عند مستوى التعريف الوظيفي حيث المكان هو ساحة تحيطها خفية تدور فيها الوقائع وتجرى أمامها الأحداث. وهي تضيق أو تتسع تبعا لمساحة الحير الذي تلتقطه عدسة الكاميرا، وعلى ذلك فإن الدراسة لاتحد نفسها مدينة بالفعل نكل من تلك الكتب التي أسست لحركة تيار القطيعة للمعرفية والتي كرست مبلغ جهدها في عبثية وهباء التمايز الذاتي. كما وأنها لاتصلح كي تكون قاعدة ونقطة انضلاق البحث في تحقيق مبتغاه أو لإنجاز مطلبه الدراسي. ولقد اطلعت الدراسة على كل المعالجات البحثية السابقة سواء التي أنجزها الباحثون في أكاديمية الفنون أو في الجامعة بهدف الإفادة وتقادي التكرار ولقد اتضح أن جميع تلك البحوث إنما تركز على معالجة مطلب بحثي واحد دون

(١) أندريه بازان، 'ماهي السينما'، مصدر سابق، ص (١٣٦-١٤٣).

الأخر (الزمان والمكان) ولا ترى بأساً في هذا الفصل وهو عكس ما نطرحه هذه الدراسة. وجميع هذه الرسائل الأكاديمية والجامعية لاتعالج سواء الزمان أو المكان في علاقات البنية العضوية لتشكيلات السرد. وأخيراً فإن كل تلك الرسائل إنما تأتي في تاريخ لاحق لتاريخ تسجيل دراسة "التشكيل الزماني والمكاني في السرد السينمائي" مقارنة بالأدب الروائي منحن بنيوي سيمولوجي حيث تؤمن الدراسة بمقولة (التوحيدى) "الزمان من قبل للنفس والمكان من قبل الحس".

ويحدد الغرض من هذا البحث عبر دراسة المحاور الثلاثة الرئيسية التالية:

لولا:

تأمل وفحص النص السينمائي، ثم وصفه ودرسته ومن بعد ذلك تستخلص نتائج الفحص والدراسة بهدف الوقوف على تشكيل البنية الحكائية للسرد الفيلمي، من عنصرى التشكيل الرئيسيين، الزمان والمكان.

ثانياً:

للمساهمة في الاجتهاد لمعالجة القصور الذى يعاني منه النقد السينمائي سواء على المستوى المعرفى أو الجمالى، ماوسع البحث إلى ذلك سبيلاً. وتقديم العون وإن كان قليلاً والمساهمة وإن كانت محدودة ويسيرة فى مشروع تأسيس قاعدة صلبة للدراسات النظرية.

ثالثاً:

طرح، بعض المسلمات والمصطلحات التى أرساها الميراث التقليدى للنقد، فى ميزان الاختبار للوقوف على مدى تماسكها أو ملائمتها سواء على المستوى المفهومى والاصطلاحي ومعالجة ما يقتضيه ذلك من ضبط وتصويب، وعند الضرورة قد يقدم البحث بعض إجهاداته بإبحار مصطلحه الخاص. فى ذلك الشأن. ولتحقيق ذلك فإن الدراسة تطرح نفسها من خلال إطار البحثى التالى.

## الباب الأول ويشتمل على فصلين

مدخل أو الفصل الأول هو بمثابة الإطار المنهجي العام للدراسة ويتعرض لجملة النفاط التالية.

كيفية معالجة القضية المطروحة للنحت وبيان الأدوات والوسائل المستخدمة، مع الإشارة إلى فرضية البحث بامتزاج الزمان والمكان واستحالة الفصل بينهما بوصفهما عنصري تشكيل بنية السرد.

إدراك عناصر الوجود الرمائية والمكانية والطواهر الطبيعية ومحاولات الإنسان السيطرة على الطبيعة واستئناس الوجود من حوله. محاولات الإنسان لنقل خبراته الحياتية للآخرين عبر وسائل تعبيرية فتقوده إلى فكرة السرد، ونشأة الأساطير وفن الحكى.

## الزمن والمكان فكرة تاريخية وتعاريف.

اشكال التعبير المختلفة لفظية وغير لفظية (الكلمة الصورة). أسبقية الصورة على الكلمة فى التعبير كوسيلة للاتصال.

رؤية الواقع وكيفيات التعبير عنه (توظيف الخيال والتصور والتذكر والحلم والفتروء والتداعى) فى إعادة إنتاج الواقع داخل الحكاية المسروءة.

مداخلات الفلسفة وعلم النفس واللغويات الحديثة وانجازات العلوم الطبيعية والبيولوجية فى تطوير فن الحكى (أحداث شخصيات تيمة) والمكان والزمن والعلاقات بينهما.

المدخل المختلفة لوصف وتشخيص البناء السردى (الكاتب الراوى والراوى كلى المعرفة والراوى الشخصية والمراقب) والمواقع المختلفة للقائم بعبء السرد والفرقة بين عناصر وعوامل السرد. ونشأة علم السرديات.

## مصطلح الدراسة لمفهوم السرد.

تحفظ الدراسة على مصطلح العضاء والخلاء كمرادفين فى الدلالة على المكان وكذلك مصطلح الفراغ ودور النقد الحديث فى بلورة واستثمار عنصر المكان.

مصطلح الدراسة للمكان فى مقابل الحيز والإطار والكادر

## الباب الأول- الفصل الثانى

الإدراك البصرى للظواهر ورؤية الواقع بصريا وسينمائيا.

نقد افتراضات (أرينهايم) حول الاختلافات الناشئة عن رؤية الواقع ورؤية الفيلم السينمائى وأدلة البحث من علوم البصريات والرمذ الحديث وعلم النفس.

أثر الخبرة فى رؤية المجسمات وتجارب (بنفيلد) وآراء (ابن الهيثم) وإنتاج صور داخل الوعى رغم غياب المؤثر البصرى والتجارب على المكفوفين . صور الأحلام والهلاوس والتخيل والوهم وأحلام اليقظة.. الخ

آراء (ابن سينا) حول تكوين وتفكيك صور ومحسوسات تخالف ما نراه فى الطبيعة.

نقد آراء أصحاب فكرة وهم الحركة وقضية بقاء الرؤية وآراء (ابن سينا) حول توهم للنقطة خطأ بواسطة قوة التخيل والخبرات السابقة. وتحقق آراء (ابن سينا) بواسطة التجارب الحديثة حول الاستجابات وردود الأفعال ودور المح فى المشاركة الإيجابية لعملية الخداع الحركى. تأثير مدرسة (الجشطون) والاتجاه الفينومينولوجى فى الكشف عن نهاوى أفكار (أرينهايم) و (مارتن) حول الزمن. وتراجع (أرينهايم) عن تصلبه بعد (٣٠) سنة.

نقد آراء مدرسة النقد التقليدى حول السرد ونقل الواقع ومطابقة الفن للواقع (المحاكاة) وسداجة معالجتهم للاستخدام البلاغى سواء على مستوى الصورة أو على مستوى البناء السردى فيما يخص المجاز والاستعارة والتشبيه والكناية.

الأبنية السردية وأليات النص السردى.

نقد مصطلح "الفلاش باك".



مصطلح الدراسة بديلا عن الفلاش بالك.

الباب الثاني الفصل الأول نماذج تحليلية تطبيقية.

١- فيلم "كاجي العلى" إخراج عاطف الطيب

٢- فيلم "المواطن كين" إخراج أورسون ويلز

الباب الثاني الفصل الثاني

١- فيلم "هكاية الأصل والصورة" إخراج مذكور ثابت

٢- فيلم "الفلاح الفصيح" إخراج شادى عبدالمسلم

## محاولات الخروج من الأزمة

### أفق البحث وأدواته

لم يكن الغرض قط من هذه النصفحتين، هو إثبات سعة وتنوع المادة البحثية الخام التي استندت إليها الدراسة، ولم يكن أيضا نوعا من استعراض واستظهار ذخيرة المراجع من بحوث ودراسات تهيأت أمام البحث سواء من خلال المثابرة والبحث، أو حتى بطريق الصدفة ولم تكن، أحيرا، مجرد حشد الأقوال والاستشهادات، يدفع بها البحث بشكل ميكانيكي ودون وعي بين فقراته ومسطوره.

لم يكن أيا مما تقدم شاغلا، أو رغبة أو هدفا بأي قدر كان وعلى أي وجه من الوجوه. فالأطروحات لا تقاس بعدد ما استندت إليه من مراجع وأبحاث، ولا تثمن بقدر ما تستظهره من أقوال ونقول، ولكن بقدر ما تبذله من جهد في تأمل وفحص للمشكلات والقضايا والمجهود المستمر في انضاج المعالجات الضرورية للتغلب على مشكلات وقضايا البحث.

وبالتالي فإن الهدف الرئيسي لهذا المدخل لم يكن مرة أخرى شحنة من الأقوال والتفريجات والمراجع، فجميعنا قد قرأ تقريبا نفس الكتب ووضع يده بدرجة ما على نفس القضايا، وهو الأمر الذي حدا بالبحث أن يكتفى فقط في العديد من المواقف بالإشارة السريعة إلى المراجع أو المصدر دون إسراف في النقل والاستشهاد. هذا فيما يخص القضايا والمشكلات العامة والرئيسية، غير أن الأمر يختلف جوهريا عندما يكون محمول القضية التي يطرحها البحث على هذا القدر من التشابك والتناس مع الكثير مما أنجزه للفكر في العديد من حقول البحث والمعرفة. ومرة أخيرة عندما يكون الفن السينمائي وقضاياه الرئيسية هو محور الدراسة. ذلك لأن النشاطات البحثية في الجامعات تأخذ بأحد موقعين عند الحديث عن قضايا الفيلم السينمائي: الأول منها، ينفي ويستبعد وربما ينكر حق البحث والدراسة الأكاديمية فيما يخص السينما فمارال السينمائي عندهم قاصرا وغير كفاء أو مؤهل للبحث والدراسة. وبالتالي فهو غائب عن المشاركة الإيجابية والفعالة في كل مؤتمرات وندوات وبحوث معظم الجامعات المصرية والعربية على حد سواء. أما الموقف الثاني فهو الحذر والترقب والتعامل على استحياء مع المساهمات النظرية التي

يقدمها الباحثون السينمائيون. وتجدر الإشارة إلى أن السينمائيين أنفسهم قد لعبوا دوراً رئيسياً في الكيفية التي بلورت موقف مراكز البحث العلمي والجامعات سواء في موقف الاستهانة والإهمال أو في المسلك المحذر باتجاه قضايا الفولم السينمائي. ولكن نظرة سريعة لمجمل الحصيلة البحثية الصادرة من حقل السينما تظهر مدى الفين الذي تمارسه مراكز البحث الجامعي عندما تنقش وتستهبد وتستبعد وتسفه بالمساهمات الجادة التي يمكن للسينمائيين المشاركة بها في إثراء حصيلة العقل العربي. صحيح أن المساهمات الجادة والأصيلة على مستوى القضايا النظرية نادرة ومحدودة في بلادنا ولكنها أيضاً وحتى الآن محدودة على مستوى العالم. وتتضاعف المسؤولية وتترايد أعباء المثقة عندما يكون التوجه الرئيسي لهذه الدراسة صوب السينمائيين بشكل عام والمثقلين بالقضايا النظرية على وجه الخصوص. فهنا تبرز الأهمية البالغة لجوب أفاق متعددة وربط معارف متنوعة ووصل دروب شاقة ومسالك وعرة وتعبيد الطريق من وإلى البحث السينمائي وغيره من العلوم والمعارف. وهو الأمر الذي يتطلب مواجهات متعددة وفي ميادين مختلفة لعل أبسطها هو تمهيد التربة وتهينة المناخ أمام استتبات شجرة البحث والدراسة النظرية في حق السينما. وربما تكون أقسى المواجهات وأشدّها مرارة وضروية هي تلك التي تفرضها طبيعة الأشياء عندما تتشابك محاور البحث وقضايا الرئيسية مع سلطة؛ السائد والمهيمن من التراث النقلي الذي نتوارثه جيلاً وراء الآخر، باعتباره مسلمة قبيحة لايجوز مراجعتها أو حتى مجرد التوقف لتأملها وفهمها. فالمطلوب فقط هو الحفظ والاستظهار والتسليم والانبهار بما ينقل إلينا من أفكار وأحكام وقواعد، يرى البعض أنها هي كل المتاح والممكن من التراث النظري للسينما.

ولما كانت طبيعة هذه الدراسة تفرض نظرة تُمليّة وموقف نقدي من العديد من أساسيات الموروث النقدي الأمر الذي يفرض على الدراسة عبء تكثيف رقعة البحث من خلال تعميق روابط وصلات تلقى مزيداً من الضوء على قضية البحث وتعين أيضاً في تأكيد أفكار البحث ومنطقاته وهكذا يمكن كشف الروابط العضوية التي تصل ما بين منطقات البحث والعديد من المصادر والروافد التي تمهد للبحث تنمية وتطوير معالجاته بشكل متماسك ومنطقي وبطريقة واضحة وعملية.

ولما كانت مشكلات السرد السينمائي هي الجوهر الرئيسي لهذه الدراسة فإنه من الطبيعي أن تستخدم الدراسة العديد من الرخص البحثية المتاحة لتأكيد أهمية فعل الحكى والسرد بالنسبة لنا ومنذ أن وعى الإنسان القديم قصية وجوده.

ولقد وعت الدراسة صعوبة متواجهه من أسئلة، وهو ما يدفعها إلى تصميم مشروع بحثي يكفل لها اتمام ما وعدت به من واجبات. وحتى تستطيع الدراسة أن تتلصق أدق تفاصيل وفتيات البنية السردية عبر محوري الزمان والمكان كان لازما عليها أن تبرز بالقدر الكافي مجموعة من القضايا والمشكلات المتعلقة بمفهوم وطبيعة الجانب الإتصالي للسرد الفيلمي وأن تتناقص من قبل ذلك بروز السرد منذ وعى الإنسان القديم قضية وجوده داخل المجموعة البشرية. ولم يكن من الميسور على الدراسة أن تعبر سريعا إلى إنجاز هدفها دون التوقف والمداخلة في عديد من الآراء والنتائج التي صادفت البحث وخصوصا تلك الآراء التي لا ترى للسرد والحكاية إلا من خلال اللغة الملفوظة. وكان لزاما على الدراسة أن تعرض مائتراء مناسبة من أسانيد تغند بها كثير من المعتقدات الشائعة حول اللغة اللفظية وكان هذا بدوره يقود الدراسة إلى عرض آراء أخرى معاكسة لما سبق مثل آراء (سوسير) وغيره. وإن كان (سوسير) قد حاصر نفسه داخل الإطار اللغوي (الشفاهي Phonocentrism) حيث يتم تفضيل الخطاب الشفاهي على الكتابي. وهذا بدوره يدفع الدراسة نحو السؤال الهام الذي تنقسم الآراء حوله بشدة هل السينما لغة؟. ولأن اللغة عند البعض لا بد وأن تملك نظاما لغويا واضحا وأن تكفل من خلال عناصر ذلك النظام القدرة على التواصل الفوري بين الطرفين. ورغم أهمية ووجاهة السؤال إلا أن تداعياته والخاصة بتخلييل عمليات الإتصال الفوري بين المرسل والمستقبل كانت تعنى بالضرورة الوقوع في شرك الجدل الخداعي، حيث أن منطق السؤال يفترض أن إتمام عملية التواصل بين طرفين تتم وفقا لنظام يتوافق مع نموذج الكلام المنطوق فقط. وربما كان رد (جك نريدا) حول مفهوم التواصل (المرجأ أو المؤجل Deferred Communication) هو الأقرب للصحة. وإذا كانت البعض يأخذ على اللغة السينمائية قصورا ذاتيا ينبع من طبيعة العملية السينمائية حيث تمر عبر مراحل مختلفة من كتابة وتصوير ومونتاج ثم أخيرا العرض الجماهيري، وهم بذلك يقللون من القيمة التعبيرية والطاقة الإتصالية

بفرض الانتقاص من الكين اللغوي للسينما فإن رد الدراسة على ذلك يبدأ من طرح السؤال التالي ماذا يمكن أن نسمى مشروع الرواية والمسرحية المطبوعة بين دفتي كتاب؟ هل فقدت أيا منهما قيمتها الإتصالية؟ ثم ماذا يمكن لنا أن نصف الكتابات التي تزين المعابد المصرية القديمة قبل أن تحل رموز وشفرات تلك النصوص؟ هل كانت تلك النصوص الكتابية لغة أم لا؟.. لقد كان من البديهي إذن التوقف أمام مجموعة من المحاور الرئيسية مثل أسبقية الصورة على الكلمة، والمكون التعبيري للصورة، وطبيعة المشاهدة ومشكلات الإدراك. وبالنسبة لمحوري الزمان والمكان فلقد استحوذ على تركيز يتناسب مع طبيعة وجودهما كعنصري تشكيل في السرد الفيلمي.

## الخروج من النفق المظلم

### مفاهيم ومصطلحات البحث

سبق للبحث أن أوضح فى سطور المقدمة مدى العجز الذى يعانيه النقد السينمائى فى مصر وبعض البلدان العربية كنتيجة حتمية لقصور أدواته بالإضافة إلى انعلاقه على ذاته، مما يفقده من أسباب عززه موضوعيا.

وتؤمّن للدراسة بأنه لابد عند الكشف عن جماليات التشكيل الفنى للنصوص السينمائية ودراسة اليات البناء المردى ان يتسلح بأدوات جديدة، وأن نطرح عن كواهلنا كل الآباء اللاشرعيين، بكل مايمثلونه من قصور وعجز. وأن ننحى عن عقولنا كل تراث التقليديّة القديم. كما ان دراسة وفهم اليات اشتغال الخطاب السينمائى وتحديد شخوص القائمين بفعل الحكى داخل النص ليست من الأمور التى عنيت بدراساتها كتابات النقد التقليدى. من سيطرة وسطوة ذلك النقد ليست فى الغالب إلا تعصيذا وصدى لسيطرة المؤلف على شخوص العمل للسردى... ولسيطرته على قانون المرد<sup>(١)</sup>

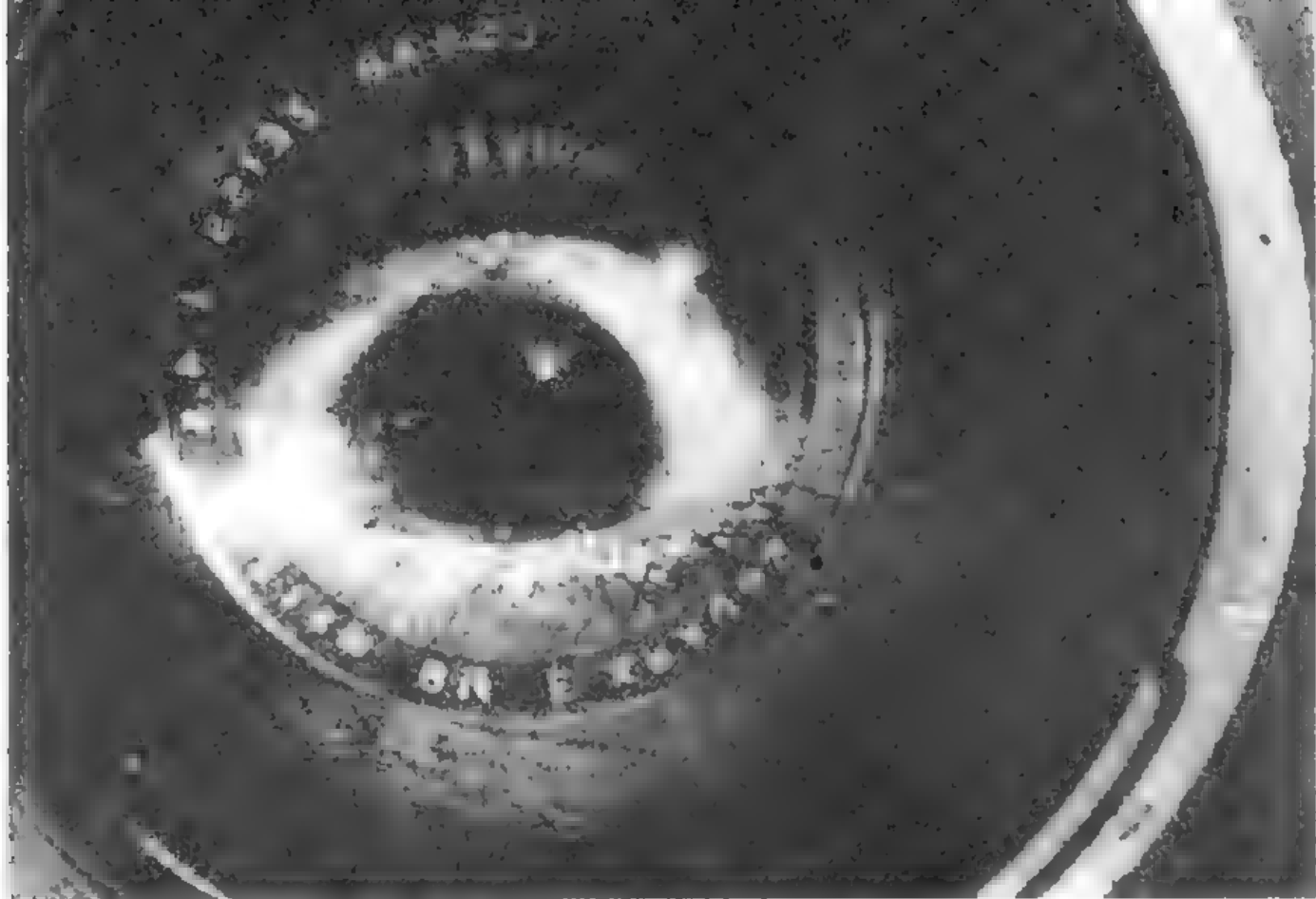
لكن زحم سنوات السنينات أحدث رلر الانقيا عنيفا ووضع فى بؤرة الاهتمام مفاهيم وقضايا شديدة الحيوية. وصار من الأهمية بمكان إعادة النظر فى كل ما هو راسخ وثابت. كذلك أن ضرورة الوقوف على عناصر الحكى فى السرد السينمائى تتطلب معانقة مناهج جديدة وفتح أوسع حوار ممكن مع حقول مختلفة من المعرفة. كما يقتضى الأمر أيضا إعادة تشييط الذاكرة القومية التى توهجت كثيرا بكنوز ثمينة من الإنجازات العقلية والمساهمات القيمة فى مناحى مختلفة ويأتى النقد على رأس القائمة منها. إن إعادة قراءة ذلك التراث فى ضوء المفاهيم الجديدة سوف يعيد إلى بؤرة الاهتمام قضايا ومشكلات جوهرية سبق أن عالجهها الآباء العظام فى عصور ازدهار الثقافة العربية الإسلامية. وأحيرا فإنه لم يعد من المقبول أو المحتمل عدم الوقوف على المعالجات النقدية الجديدة أو البحث عن مقاربات ومداخل متعددة تعين القارئ قبل الباحث على النص الدخول إلى عالم النصوص

---

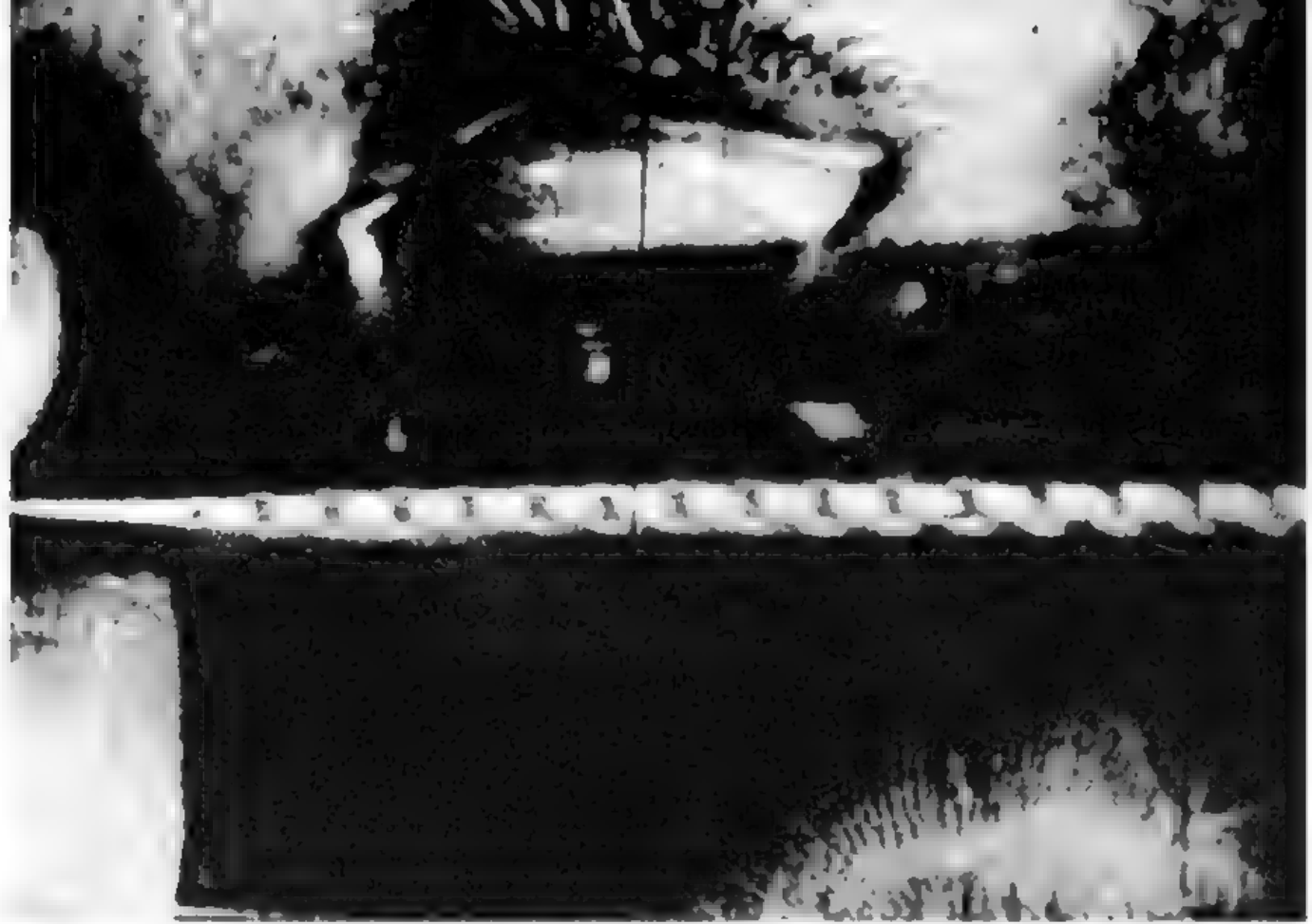
(١) رولان بارت، نقد وحقيقة، حلب : مركز الإنماء الحضارى، ترجمة د. منذر عباسى ١٩٩٤، ص (١٧).

السينمائية. ولم يعد في الإمكان تجاهل المداخل المتعددة التي عالجت النص الفيلمي والتي عكست بالضرورة حيوية وثراء في تأسيس نظرية جمالية للفيلم السينمائي. ففي مجال علم النفس لايجوز للدراسة أن تتجاهل مداخلات (الويس التوسير وجاك لاكان Louis Althusser & Jacques Lacan) والتي كانت بمثابة إشارة البدء في فرنسا لانطلاق الدراسات والأبحاث والتي تعتمد المداخل النفسية. ولم يعد الأمر قاصرا على فرنسا فمنذ عقد السبعينات تقوم مجلة (الشاشة) التي يصدرها معهد للفيلم البريطاني بتبني ذلك الاتجاه والذي اكتسب أرضا واسعة ليس في حدود القارة الأوروبية فقط بل وعر للمحيط إلى معظم الجامعات الأمريكية. وبالطبع فإن اللغويات الحديثة ساهمت هي الأخرى في تحديد وإبراز كثير من مكونات العمل اللغوي والكشف عن أسرارها.





طبع مزدوج العين على عدسة الكاميرا



حد المرسى يقسم العين دافيم كلاب أندلسي (لويون بونبول)



عيون كيكى «هيلم الباليه للميكانيكى»

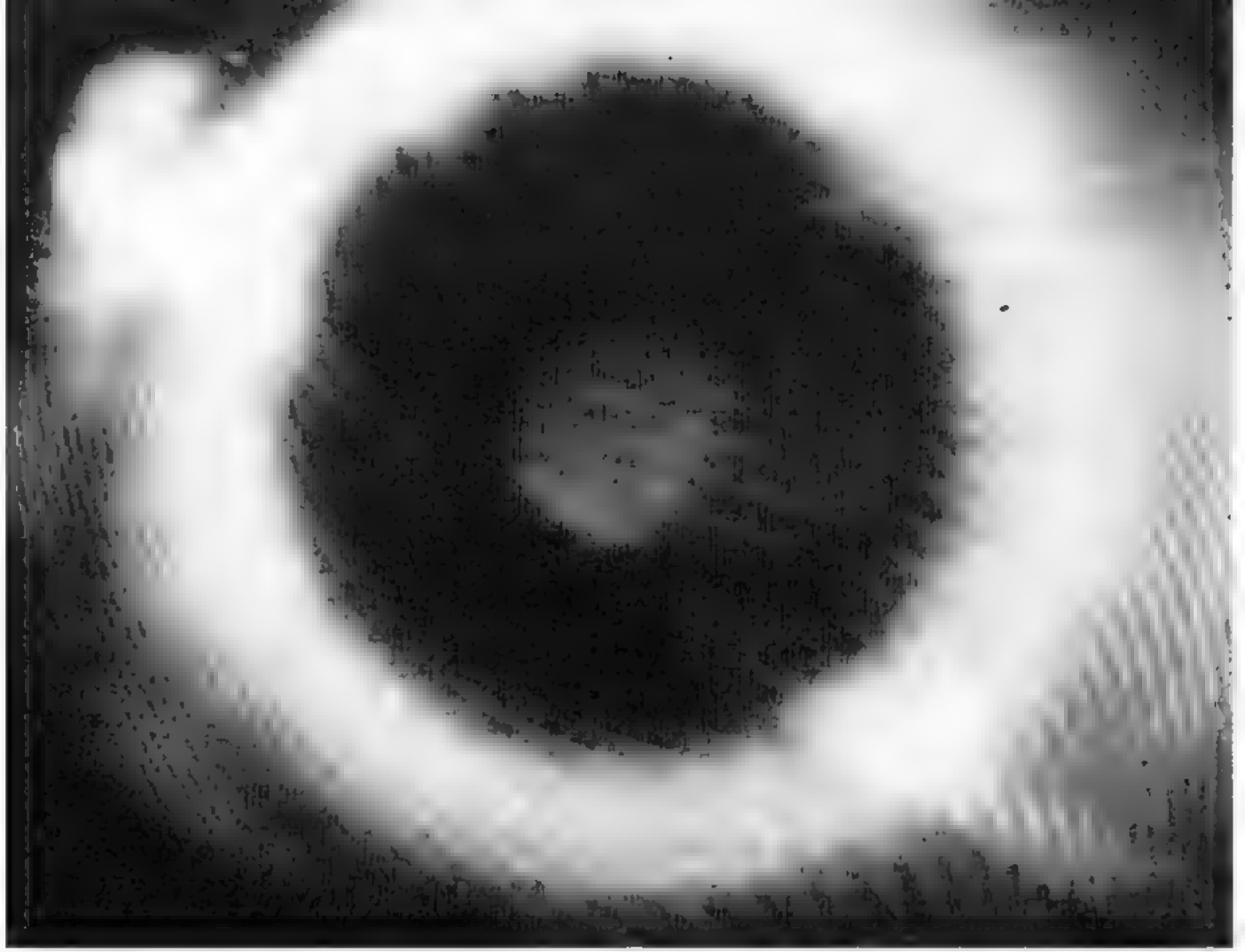


عين من ثقب المفتاح



مقلة العين في تكوين فني داخل منقصة





عين بشرية محورة إلى شكل مجرة

## التنصص: الكتابة بالكتابة

لقد كانت إحدى نتائج تطبيقات المدخل السيموطيقي في دراسة الفيلم السينمائي هو طرح السؤال حول مفهوم الواقعية ووضع مسمى باتجاه الواقعية هي ميزان الاحتراز وتأكد طبيعة البنية الإشارية للفلم السينمائي. ولقد اعتبر الفن منذ تلك اللحظة بوصفه خطاباً لايلبي أو يستجيب لمقتضيات الواقع ولكنه يتنثر في استجابة لخطابات أخرى.

وتعرف (جوليا كريستيفا) الخطاب السينمائي وسائر الخطابات الفنية الأخرى بأنها خبره أو حيلة تدريب في ممارسة عملية دلالية تشير إلى مدلولات أخرى معارة أخرى أنها أنظمة متعددة للدلالة.

وهذا التدريب أو الممارسة هي أحد مستويات التأثير بفكرة (التوسيز) حول عمليات التحول التي تطرأ على مادة خام محددة إلى أن تصل إلى صيغة وشكل منتج نهائي. ولأن الفيلم السينمائي يعنى بالعملية الحنوية لإنتاج المعنى أكثر من كونه مجرد استجابة طبيعية أو مجرد نقل للمعنى. لذا فإن (كريستيفا) تسمى تلك العملية بأنها تغيير ونقل للانتباه والتركيز وبذا تصبح في مرتبة إنتاج وتوليد المعنى. وهذا التوليد يشمل كلا طرفي العملية أي المخرج والمترجم وأن ذلك يتم عادة في شكل صيغة تفكيك كل من السق والوظيفة الانصالية بين الطرفين المخرج/ صاحب العمل والمتلقي/ المترجم.

وبالتالي فتتم أهمية بالغة لعملية إنتاج العمل الفني في شكل دوال ثم إنتاج المعنى لدى المشاهد في صورة مدلولات.

ولقد تلمعت (كريستيفا) فكرتها حول التنصص من خلال قراءاتها لنصوص (باختين) والذي صك مصطلحه الخاص (الحوارية - Dialogism) حول وجود علاقة بين كلام م وكلام آخر. والكلام في عرف (باختين) هو مركب شديد التعقيد من العلامات والتي قد تكون مجرد عبارة منظوفة أو قصيدة من الشعر أو أغنية أو مسرحية أو فيلم سينمائي. وبالطبع فإن (باختين) يعود بمصطلحه إلى محاورات (سفر مذ). وإن كان البناء لحواري اسعراضي يعتمد على صوتين فقط إلا أن (باختين) صوّر الفكرة إلى مايسميه بتعدد الأصوات (Polyphonic) وعلى ذلك فإن

الأنصاف الذى نقصده الدراسة هو حملة الأكواد والإشارات والمعاني المعنوية أو الصمنية التى يحتوئها نص ما وارتباطها فى جملتها كما تظهر فى خطة وأسلوب البناء النصي.

### النص:

والنص الفني أو النص عند البعض - كما هو مألوف فى الاستخدام فى حقل النقد - يفصر إستخدامه بداهة للدلالة على النص الشعري أو القصصي والروائي. وهو نصيقي بغير مقتضى لإستخدام اللفظ. غير أن الدراسة ترى أنه من الضروري توسيع رفة استخدام المصطلح ولاتحدده فقط فى فنون القول أو الكتابة، بل يحب أن تجطه صالحا للتطبيق فى مختلف مجالات الفن.

والنص عند (كريستيان ميتز) هو كل خطاب ينحو باتجاه تحقيق عملية التواصل. ولقد أطلق هذا المصطلح على أفلام الموجة الجديدة الفرنسية فقط ثم توسع إطلاقه على كل الأفلام. فكل الأفلام هى نصوص وتتميزها أنساق نصية. وهذه الأنساق أو الأنظمة يمكن للباحث والدارس أن يتعرف عليها من خلال تحليل النص السينمائي.<sup>(١)</sup>

أما (رولاند بارت) فإنه يصنف إلى ما تقدم المعنى والوظيفة الإتصالية وعلى ذلك فإن الدراسة ترى أن مصطلح نص صالح تماما للتعامل النقدي التطبيقي على كل الأفلام السينمائية.

### النطق بالمحكى:

خرج هذا المصطلح إلى حقل النقد فى المبعينات بعد أن استقرت تماما معالجات الإطار النظري للسرد. وسأثير من السانبات النبوية. وهو فى التحليل الأخير، السؤال الذى يعنى بدراسة العلامات الخاصة وجوهر عملية خلق المعنى وملانة المعانى الضمنية التى تشكل العمل السينمائي.

ونعتبر دراسات (ريموند بيلور Raymond Bellour) حول (هتسكوك) فى عام (١٩٧٩) هى المعالجة الرائدة للكشف عن العلامات السردية الدالة على

---

<sup>(١)</sup> Christian Metz, "Language & Cinema", OP Cit



الراوي، مثل بعض أوضاع تحركات الكاميرا. وتكرار بعض اللفظات والنظرة  
العائنة لبعض الممثلين باتجاه الكاميرا... الخ. ثم يشير إلى وجود (الفريد هتشوك)  
بوصفه المؤلف / الراوي.

ويضيف (ستيفن هيث - Stephen Heath) بعض الشروط الإضافية التي  
تساعد على مزيد من الفهم لحملة لشارات النص الدالة على أنماط الحكى كما أن  
(بمنى العبد) تعالج نفس الموضوع مضيفة الملامح اللغويات الدالة على النطق مثل  
الصمت.

وعلى ذلك يصبح النطق بالحكى مع الاستعانة بعناصر زمانية تفيد زمانية  
الحكى وكذلك عناصر مكتوبة تحدد صورة الحدث وتشير إلى ما يسميه (بختين)  
(بالكرونوتوب Chronotope) والتي تحفز التصور والإحساس نحو وجود حياة  
مستقلة حتى عن النص وتشخصاته.

## الموقع

هو حملة العناصر المتداخلة والتي تحدد الراوى القائم بعبء النطق بالحكى،  
ليس على المستوى الشخصى ولكن من خلال الموقع الاجتماعى والمراح انفسى  
والمستوى الثقافى والحالة المادية والظروف الاقتصادية فكل هذه العناصر مجتمعة  
تشكل منظورا عاما، من خلال عدسته يمكن تحديد موقع الناطق بالسرد. ويضاف  
إلى ذلك سوك ورنود أفعال صاحب الموقع مع غيره من الشخصيات والأفراد وفي  
مواجهة متغير الأحداث والوقائع. فهو موقع إيدولوجى فى أحد وجوهه ولكنه أيضا  
يشكل (إدراكية) محددة وصيغة رسالة بين طرفين مرسل / مستقبل حيث يتدفع من  
خلالها الأحداث قدما إلى الأمام.

مع الأخذ فى الاعتبار أن ماهو إيدولوجى لايعنى صياغة أو معادلة بسيطة  
حتى لاتصبح للشخصيات مجرد بيلوانات ودمى صماء تردد عبارات جوفاء (١)

---

(١) م. بختين، الرواية الاداعية عند دوستوفسكى، مصر سابق.

# الفصل الأول

◆ موت النقد القديم

◆ البحث عن بديل نقدي

## فكرة عامة حول مفردات الدراسة.

- كيفية بحثنا للقضية ؟. الاسئلة التي تتعلق بالموضوع. ما السرد ؟
- هل السرد هو الحكاية، أو هو القصة ؟. هل الزمان موجود ؟ وما حدوده وكيف نعرفه ؟...إلخ.
- الإنسان كائن اجتماعي. كيف عرف الكلام والتعبير وكيف عرف الكتابة والتكوين التكوين نقل للخبرة.
- لشكل التعبير الإنساني لفظية، غير لفظية (كلمة صورة) الإنسان مبدع الأساطير والفن والدين أساطير المصريين واليونان.....إلخ
- الإنسان يحاول السيطرة على الطبيعة .
- الإنسان يتوصل إلى فكرة السرد الكلمة الصورة وليهما أسبق.
- إدراك عناصر الوجود الزمانية والمكانية للظواهر التصور الخيال رؤية الواقع، رؤية الخيال، الأحلام الإنسان ينقل خبرته إلى الآخرين من خلال الوسيط التعبيري تكوين التراث لفهم الملاحم والأساطير. للزمان فكرة تاريخيه وتعريف المكان.
- العلاقة بينهما فنون الزمان والمكان فكرة السرد تعاريف مختلفة تعريف نمسند إليه.
- ماهية السرد عوامل السرد وآلياته إعادة إنتاج الخبرة الماضية في الحكاية والرواية عن كذا الفرق بين رؤية الواقع ورؤية التذكر أو الحلم في الحكاية المسرودة للوحي الأحداث والشخصيات. الزمان المكان ومداخلات الطوم الحديثة والفلسفة في أبنية السرد أبنية الرد للمدخل المختلفة للتعرف على أنماط وأبنية وكيان السرد.
- ١- الإنسان كائن اجتماعي متكيف، قضية الأنا والآخر .
- ٢- الإنسان يتوصل إلى فكرة التعبير، ثم فكرة السرد.
- ٣- أشكال التعبير، لغوية (اللفظية)، غير لفظية، أيهما أسبق للصورة أم الكلمة ؟. الرد على كيلوج، والرد على سوزان لانجر في قضية تعريف اللغة.

٤- الإنسان مبدع الأساطير والفنون والدين أساطير المصريين واليونانيين.  
الأسطورة وسيلة للسيطرة على الواقع.

### القسم الأول :

- ١- قيمة الكلمة.
  - ٢- قيمة الصورة.
  - ٣- فكرة السرد. والتعريفات المختلفة للسرد وتفنيدها والاستقرار على تعريف.
  - ٤- عوامل السرد.
- أ. زمان  
ب. مكان، شخصيات، أحداث.....الخ.

### القسم الثاني :

- ١- فكرة تاريخية حول نشأة فكرة الزمان والمكان.
- ٢- تقسيم الفنون (فنون زمانية ومكانية)، تفنيد هذا التقسيم .
- ٣- تعريفات الزمان والمكان.
- ٤- الزمان والمكان ليسا عنصران للسرد فقط ولكنهما عنصران إدراكيان.
- ٥- إطار البناء الزمكاني .

### القسم الثالث :

مداخلات العلوم الحديثة في طريق بحثنا للمشكلة

- (١) اللغوية .
- (٢) الأسلوبية.
- (٣) البنائية.
- (٤) الدلالية.
- (٥) الميميوطيقا.

ان لحدث التطورات في محاولة الإنسان عبر رحلة الطويلة لمعرفة نفسه، كانت هي الدراسة المنهجية لأوجه الترابط بين الفرد، والمجتمع والحصارة. أو بحسب ما يقول (رالف لينتون)، ترابط الدراسة من خلال علمي النفس والمجتمع مع الأنثروبولوجيا<sup>(١)</sup> وهذا الترابط هو استجابته للمقولة القديمة " اعرف نفسك ". وإذا كان تاريخ البشرية المدون على الصحف، والرقاع، والشظايا، والمحفور على جدران المعابد والتماثيل والآثار، وبقايا الحضارات للدارسة، يعود بحسب أبحاث العلماء إلى ما يقرب من عشرين سنة فإن شهادة ميلاد البشرية التي اعتمدتها كشوف علماء التاريخ والاجناس تعود بذلك الميلاد إلى صباح يوم أو مساء ليلة ما منذ ما يقرب من مائة وخمسون ألف سنة من عمر زماننا<sup>(٢)</sup>.

ومنذ ذلك اليوم، وتطور الحياة وبموها، كان سلسلة طويلة متشابكة الحلقات، لا تنقطع ولا تنتهي ولم يكن نشأة الحضارة إذن مجرد مصادفة تاريخية (Historical Accident)، بل إن تطبيق مثل هذه العبارة على نشو الحضارة الإنسانية، " ليس الاستنار للجهل وتعبيرا سحريا لتسكين الفضول فحسب<sup>(٣)</sup> ومنذ اللحظة الأولى لوجود الإنسان على كوكب الأرض، لم يكن له خيار في أن لا يبقى وحيدا أو منعزلا فكل الرغبات العليا تتمتع بعدرة فائقة على تكوين جماعات والعيش داخلها، ويقول (كوهلر-Kohler) إن الشمبانزي الوحيد ليس شمبانزي على الإطلاق، فهو أقرب إلى المسجون سجنًا انفراديًا<sup>(٤)</sup> .

وهذه الفترة لدى الإنسان على العيش داخل حظيرة الجماعة هو ميل بشري أصيل. فلن نستطيع أن نفهم العلاقات الإنسانية حق الفهم، إلا إذا أدركنا أن نظمنا الاجتماعية الأساسية تقوم على مجموعة قوية من الميول الطبيعية التي تكونت خلال قرون وأحقاب طويلة من التطور البيولوجي والحضاري والسلوكي. وهذه

- (١) رالف لينتون، "الاصول الحضارية للشخصية"، بيروت : دار البقعة العربية، ترجمة د. عبد الرحمن اللبلي مراجعة د. محمود زايد، ط١، ١٩٦٤، ص(١١).
- (٢) لثلي مونتاديو، "العلميون منه الأولى"، القاهرة : مؤسسة سجل العرب، ترجمة د. رمسيس لطفي، ط١، ١٩٨٣، ص(٧٣).
- (٣) رالف لينتون، "مصدر سابق، ص (١٣).
- (٤) وليام هولتز، "ما وراء التاريخ"، القاهرة: دار بهصة مصر، ترجمة د. احمد ابوزيد ط١، ١٩٦٥، ص(٥٥).

الدوافع والتمويل البشرية هي التي تملئ علينا نمطا خاصا من السلوك، وهي التي تصنع تصرفاتنا بالشكل الذي نتصرف به فعلا، حيث تظهر حاجة " الفرد إلى أن يعيش في مجتمع وأن يقيم علاقات محدودة ومعقدة، ولكنها دائمة ومؤكدة مع غيره من الأفراد (١) .

وأهم ما يميز تلك المجتمعات البشرية هو البقاء والاستمرار وبقاء مجتمعنا البشرى مرهون أندا، بما يحرزه النشاط البشرى من إنجاز وتطويع، بل إن مجتمعاتنا مستمرة البقاء " بفضل ما يضيف الجديد من الآفاق إلى طاقات المخلوقات (٢) .

إن ما يجعل الإنسان متميزا وفريدا في نوعية حياته ويعطو سامقا على بقية الكائنات الأخرى حتى تلك التي تعيش مثله في ظل أنظمة اجتماعية هو أنه لديه حياة خاصة. ومختلفة. وهي كائنات آلية (Automatons) خلقت طبقا لنموذج موحد. تمارس حياتها منذ لحظة الميلاد طبقا لما أعدت له سلفا، وبناء على دورها المقرر داخل نظام حياتها الاجتماعي. فلا يوجد داخل تلك الأنظمة مجالا للعواطف أو تقلبات المزاج، ولا ينشأ بينها نزاع طائفي أو طبقي. وهي تؤلف كيانات اجتماعية متجانسة، جامدة غير قابلة للتطور أو النمو.

وتحدثنا للبيولوجيا أن في كل حيوان جهازين: جهاز استقبال يتلقى المؤثرات الخارجية، والجهاز الثاني هو خاص بردود الفعل أو التأثير، الذي يترجم محصلة المؤثرات الخارجية ويرد عليها ويستجيب لتحفيزها أما الإنسان فهو وحده الذي يمتلك بالإضافة إلى ما تقدم من أجهزة الاستقبال ورد الفعل جهازا آخر رمزيا لا وجود له لدى الحيوانات الأخرى (٣) .

إن فمن الميسور أن نقول أن أفعال الحيوان هي (ردود أفعال) واستجابات مباشرة لحافز خارجي، بينما تكون أفعال البشر واستجاباتهم هي (رجع وصدى) وهذا يعنى أن هناك عملية فكرية بطيئة نوعا ما تصاحب الفعل البشرى فقط ولا تتوفر لدى غيره من الكائنات. وهذا يقودنا إلى القول بأن التأخير الناشئ في حالة

(١) ويليام هاولز، مصدر سابق ص (٥٧).

(٢) جون ديرموند بريال، "العلم والتأريخ" بيروت: المؤسسات العربية للدراسات والبحوث، ترجمة د. علي علي ناصف، ط ١، ١٩٨١، المجلد الأول .

(٣) إرنست كاسبرر، "مقال في الإنسان أو منخل إلى فلسفة للحضارة الإسلامية"، بيروت: دار الأنثى، ترجمة د. لسان عباس، ط ١، ١٩٦١ ص (١٣).

رد الفعل البشرى (الرجع والصدى) هو نتيجة لتدخل العقل والتفكير وهو ما يعرفه (كاسيرر) بأنه فعل الجهاز الرمزي<sup>(١)</sup>.

ويقودنا هذا إلى مقولة (سقراط) فى "محاورة الدفاع" يقول "أفلاطون" على لسان أستاذه "إن حياة لا توضع موضع التأمل لا تستحق أن تستمر" <sup>(٢)</sup>.

والسؤال الآن (ما الإنسان.؟)

يقول (كاسيرر) معرفا الإنسان بأنه "هو المخلوق الدائم البحث عن نفسه" مخلوق عليه أن يتفحص ويتأمل أحوال وجوده فى كل لحظة من لحظات هذا الوجود" <sup>(٣)</sup>. وهذا التأمل البشرى فى وجهه الأول ليس ركونا إلى الراحة وتسليما أو استسلاما لواقع يحيط بالبشر ويأسرهم فى قبضته حتى يصبح سلبيا، بل نشاطا إيجابيا. وهو فى وجهه الثانى يحمل داخل طبيئته نزعه نقدية تكتسب الحياة البشرية بها مدافا خلاصا، كما تضيف عليها قيمة ومعنى كما أن التأمل فى وجهه الثالث يمكن الإنسان ويوفر له القدرة على الملاحظة والإدراك ثم المعرفة وبهذا يصبح التأمل جزءا أساسيا من فعل المعرفة وتحول للفلسفة الميتافيزيقية أن تعرف الإنسان؟ فتقول "الإنسان حيوان ناطق وهى تعنى أنه عقل".

ويطرح علينا (أرسطو) جوابه الشهير "الإنسان حيوان اجتماعى" <sup>(٤)</sup> أو الإنسان اجتماعى بطبيعته. أما (أفلاطون) فيسهم بدوره ليس من خلال إجابة مباشرة، ولكن بوضع منهج للتفكير يقودنا لطريقة وضع الإجابة عندما يقول لا نستطيع أن نفهم ما هية الإنسان إلا حين نفهم الدولة<sup>(٥)</sup>. وهو يعنى أن تعريف ودراسة الكائن البشرى لن يتضح إلا من خلال ملاحظة وفهم دور وممارسته الاجتماعية والسياسية، وليس من خلال ملاحظة أو متابعة حياته الفردية فهو بطور فكرة (أرسطو) حول النزعة الاجتماعية للإنسان. ويعود (أوجست كونت) إلى مفهوم (أفلاطون) عندما يقول يجب أن نفسر الإنسانية بالإنسان فإذا شاء الإنسان أن يعرف ما هية ذاته فليعرف التاريخ. <sup>(٦)</sup>

(١) لويس كاسيرر، مصدر سابق.

(٢) لويس كاسيرر، المصدر السابق، ص (٣٦).

(٣) أفلاطون، "محاورة أفلاطون" القاهرة: لجنة لتأليف والترجمة والنشر، ترجمة د. زكى نجيب محمود، ط١، ١٩٦٦.

(٤) مصدر سابق، ص (١١).

(٥) المصدر السابق، نفس الموضع.

(٦) المصدر السابق، ص (١٢).



وإذا كان الإنسان عند البعض اجتماعي بطبعه، وهو عاقل عند فريق آخر. فهو الكائن الوحيد الذي يمكنه أن يقدم إجابة منطقية وعاقلة في مواجهة ما يطرحه على حياته من مستجدات، وهو يحمل بداخله احتياجات نفسه لا تتوفر لدى غيره من المخلوقات، وربما كان أهم ما يستحق الذكر من تلك الاحتياجات النفسية، هو حاجته إلى الجديد من التحارب، إن لم يكن من ورائها إشباعا لرغبة وتحصيلاً للذة فهو يضيفها إلى سجل خبراته ودروسه المستفادة وهو وحده الذي يعرف التجديد والابتكار وحصوله كليهما تمهد الطريق إلى تطوير أساليب المعيشة وتحسين واقع الحياة وهكذا يمكننا القول بأن أبرز وأهم خصائص الإنسان هو قابليته للتعليم<sup>(١)</sup>.

فكل حصاة معرفته ككائن بشري دين يقترضه ممن سبقوه، فهو مطالب دائماً أن يجمع خبرات غيره من البشر وهذا ما يكسبه مرونة فائقة وقدرة هائلة على التكيف والتعايش مع من حوله من البشر والكائنات.

كما أن قدرته على التفاهم والتعايش والألفة تصبح دليلاً ملانيا ملموساً على قوة الرابطة الثقافية وبالتالي العقلية لدى الجنس البشري.

كما أن السعي للدعوى لدى الإنسان في تحصيل ومعرفة تجارب الآخرين وتعلمها، هو دليل آخر على الطبيعة الاجتماعية للبشر فلو افترضنا أن الإنسان دائماً تنزع إلى الفردية فقط، بمعنى أن يصبح الإنسان فرداً مكتفياً بذاته مكوراً لكيال تام مكتمل قائماً بذاته، يحمل بداخله كل ما يريه وكل ما يحتاجه، فهنا فقط يمكننا القول بأن سلوكه سوف يكون راضياً للفرعة الاجتماعية معطلاً لكل نزعة تحبذ الرغبة في الزيادة والاكتمال، من خلال معرفة الآخرين. ولما كان العكس هو الصحيح دائماً حيث يشعر الإنسان برغبة مستمرة بأنه لابد لكي تكتمل حياته أن يطلع على تجارب الآخرين وهو يشعر أنه لا يستطيع الوصول إلى (هذه الكلية) إلا بحصوله على تجارب الآخرين، وهي التجارب التي كان من الممكن أن تكون تجاربه هو أو التي يمكن أن تكون تجاربه في المستقبل<sup>(٢)</sup>.

وهو يحصل على تلك التجارب ويضيف إليها ويطورها ثم يقوم هو نفسه بتوريثها لمن يأتي من بعده، وهكذا سلسلة طويلة من النقل والتطوير والإضافة

(١) أشلى مونتاجيو، 'المليون سنة الأولى'، القاهرة: مؤسسة سجل العرب، ترجمة د. رمسيس لطفي، (د.ت.).

(٢) أرسيت هيشر، 'ضرورة الفن'، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٦  
ترجمة محمد حلوم، ص(٩).

والتعديل ولا بد أن وقتاً طويلاً قد مضى على البشرية لكي ينتقل خلالها الإنسان من سكنى الكهف أيام تجواله الأول بحثاً عن الطعام إلى أن تتكون الأسرة. ثم تدفعه احتياجات وتسوقه دوافع إلى أن ينشأ مجتمعاً لوسع وهكذا...

ولأن هذه الدراسة ليست بحثاً في نشأة المجتمعات أو تطور الحضارة البشرية، وإنما تتوقف فقط أمام ما تعتقد أنه يخدم هدفها الأول وتأخذ منه بالقدر الذي تغيد هي منه، لكي تثبت مقولاتها وتبرهن على فرضياتها، ونتيجة لما سبق فإن الدراسة قد اضطلعت بمهمة فحص العديد من المراجع والمؤلفات التي تغطي تلك الزاوية ولقد استراح ضمير المؤلف إلى العرض الذي قام به أصحاب كتاب "تاريخ الحضارة المصرية". ومن ثم فإن القول والاستشهادات الخاصة بتطورات التاريخ تركز إلى هذا المصدر في أغلب الأحوال. إلا بعض الشذرات والتي سوف ينوه عنها في حينها.

لكن الكاتب يود أن يؤكد بالإضافة لكل تلك الأسباب أن التعصب العرقي لوالزهو الوطني ليس واحداً من أسباب اعتماده على مصادر عربية أو شرقية. وغاية الأمر أن البحث لا يريد أن يقع في دائرة المكرر والمعاد من الأفكار والكلمات، كما أنه يود أن يلقي بعض الضوء على إنجازات العقل الشرقي طالما أنها توفى بالغرض. ويأتي في المرتبة الأخيرة أنصاف النصوص العربية والشرقية بأن نجعلها مادة بحثاً، وذخيرة استشاداتها وهو طموح لا يحتكره هذا البحث، ولا يعلن ملكية اكتشافه. وإنما يتشرف بالإسهام في محاولة معرفته وفهمه فقط فمن غير الجائز والمقبول أن تقتصر معارفنا على سبيل المثال حول التصوير الجداري وتزيين الأسقف داخل الكهوف، فقط على كهوف جنوب فرنسا وشمال أسبانيا (كهف التاميرا في أسبانيا وكهف لاسكو في جنوب فرنسا)<sup>(١)</sup> وثم نتجاهل ما أبدعه العقل المصري من رسوم ملونة للحيوانات في جبال البحر الأحمر وجبل العوينات في الصحراء الغربية<sup>(٢)</sup> مما سوف يأتي ذكره في حينه وهي تسبق تاريخياً كل ما سجلته المراجع العالمية. لقد بات الآن واضحاً أن الإنسان تدفعه نوازع سلوكية

(١) برنارد مايرز "العنون التشكيلية وكهف ننتوقها"، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ط١، ١٩٦٦م (٢٣).

(٢) شفيق غربال، سليم حسن وآخرون، تاريخ الحضارة المصرية مكتبة النهضة المصرية بإشراف وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ص (٤٠)، د.ح.

محددة مستمدة من كونه كائنا اجتماعيا نحو التواصل مع غيره ومع نفسه ومع الطبيعة.

### ماذا يحرك العقل الإنسانى ؟

لاند لنا أن نعترف بأن الإنسان قد شغلته كثيرا ظواهر الطبيعة من حوله. فظهور الشمس ثم غروبها وتوالى الليل والنهار ثم الصواعق والبراكين والزلازال والعواصف وضوء البرق وأصوات الرعد كلها. أشياء لم تكن رهن اشارته أو رهن رغبته. بل يفاجئه صوت الرعد ويصيبه ركام وحرائق البراكين. خلاصة القول أنه كان أسيرا لقبضة الطبيعة القاسية الموحشة. لكن الإنسان ليس كيانا حسيا فقط. ولكنه كيانا جسمانيا حسيا وعقلا مدركا. وظهور العقل قد أنشأ بالضرورة ثنائية لا تنقسم عراها داخل الكيان البشرى فلا مناص إذن من أن يواجه الإنسان ثنائية وجوده ليس بالتفكير وإعمال العقل والبحث والاستنباط، ولكن أيضا من خلال ممارسة الحياة نفسها ويعزز هذا رأى قول أرسطو فى كتابة ما وراء الطبيعة بأن المعرفة الإنسانية تنشأ وتتولد من جملة الدوافع والميول الأصلية فى تكوين الطبيعة الإنسانية يتم ترجمتها ويعلن عنها من خلال ممارسات سلوكية والقيام بأفعال لورود أفعال.

ولعل أبرز تلك القضايا التى يقف أمامها البشر فى حالة من الحيرة والتساؤل والعجز، هى قضية الموت. ويتوقف (برستد) أمام نصوص الأهرام بوصفها أقدم النصوص التى تتعرض للموضوع فيقول إن النغمة الكبرى والمسيطرة على تلك النصوص جميعا هو الرفض والإحتجاج الدائم والثابت المصبوغ بالنبيرة العاطفية ضد الموت ويصفها قائلا 'إنها أقدم سجل لأقدم ثورة إنسانية ضد عالم الظلام والصمت الذى لم يعد منه أحد. ولا ترد كلمة (الموت) إلا منفية أو منسوبة إلى عدو (١)'. ومن ثم فلقد واجهت للبشرية نوعين من القضايا والمشكلات يصنفها جابريل مارسيل على النحو التالى :

### ١- المشاكل :

وهى تلك التى يصادفها الفرد فى حياته وممارساته اليومية.. بمعنى أن الإنسان فى محاولاته للاتصال بالعالم الخارجى حيث تكون المشكلة برمتها فى موقع خارج

(١) جيمس هنرى برستيد، "تطور الدين والفكر فى مصر القديمة"، ص (٩١)، الاصل مأخوذ من هامش "مقالة فى الانسان" ص (١٦٠) تأليف لورنت كاسيرر.

الإنسان وذات وجود منفصل. ولأنها تقع خارجة ومستقلة الوجود عنه فلا بد أن يواجهها أو يذللها وينتصر عليها.

### ٣- الأغاز:

وهي تلك الصعوبات التي تواجهه البشر في محاولتهم الغوص داخل أنفسهم والاتصال بذواتهم. وللغز ذا طابع فردي وخاص. حيث يواجهه الفرد بنفسه، على عكس المشكلة التي تستتفر همم الآخرين المشاركين في المنظومة الاجتماعية وتجعلهم صفا واحدا في مواجهة المشكلة وتقرض على المجتمع البشري موقفا جماعيا بوصفها مشكلة الجميع<sup>(١)</sup>. ولقد فرضت هذه الصعوبات على الإنسان موقفا حديدا، حيث أوحى إليه بضرورة الانفصال التدريجي عن التوحد مع الطبيعة. لقد صار حتما على الإنسان أن يخوض معركة مواجهة الطبيعة، وهو في نفس الوقت يحمل الصفة المزدوجة من العقل والحس.

### استنساخ العالم:

هذه الظروف جميعا وغيرها من المشكلات أوجبت على البشر ضرورة فهم العالم والسيطرة عليه، لكي ينجح الإنسان في السيطرة على ما يدور من حوله في الكون، كان عليه أن يخطو بضعة خطوات في طريق فهم العالم من جديد، ويصوغه في أشكال ومفاهيم تستند إلى واقع خبراته الشخصية وقدراته الفعلية ويستمدّها من تحاربه. ولقد حاول الإنسان بشتى الطرق أن يفرص سيطرته على الكون من حوله، أو لنقل بذل محاولات ضافية لكي يستأنس العالم هذا إلى صرح التعبير بل إن كل محاولات وطموحات البشرية وأشواقها تتركز ومنذ القدم على السيطرة على الكون عن طريق فهمه. كما أن لغز الموت يجعل الإنسان أكثر قلقا، وأشدّ ثرة على حصاره داخل حدود فترة زمنية موقوته هي عمره وداخل إطار شكل خاص ولكنه عابر (حدود شخصية). فهو يسعى دائما للخروج من جزئية حياته الفردية ويخلع عنه سجن (الأنا) بل يحطم حدران ذلك السجن، ويمد ذاته مدا نحو الآخرين ويربط مصيره وكيانه بكيان الآخرين متوحدا في مصير مشترك وكيان اجتماعي. وتكوب فرديته داخل إطار المجتمع وهو لا يفعل ذلك مدفوعا

(١) أحمد قيس هادي (د)، "الفلسفة لاهودية عند جابريل مارسول"، بغداد: دار الشؤون الثقافية، د.ت.

بأحلام للذات الجماعية، ولكن هروباً من وحشه الفردية وخوفاً من أن يواجه الكون وحيداً معزولاً وهذا ما مهد له الطريق لكي يحقق حلمه في احتواء العالم ثم السيطرة عليه وتطويعه بحسب ما يرغب الإنسان لو يتمنى. ويجعله طوعاً يمينه. وهو في نفس الوقت يحقق أول روابط الاتصال مع غيره من البشر. ولأن رغبة الإنسان في السيطرة على الكون رغبة قديمة ومستمرة، نراه يبذل محاولات تنتهى في تحويل الكون، إلى شكل يمكن التحكم فيه والسيطرة عليه، حتى ولو ركن إلى الخيال والأحلام. وتاماً كما نميل نحن إلى أحلام اليقظة فتخيل أنفسنا في شتى المواقف البهيجة المسارة، كذلك كان اتجاه العقل الإنسانى نحو تأسيس أحلام اليقظة الجماعية وهذا الميل يظهر الإنسان إلى حد ما وقد تحكم في الكون عن طريق اعتياد تفسيره (١)، ومحاولات فهم العالم وتفسيره من خلال الحلم الجماعى هى التى انتهت إلى نشأة وتكوين الأساطير.

وتدل دراسة الأساطير. على نطاق عالمى دلالة قوية على الإنسان هو حيوان صانع للأساطير. وأساطير الإنسان توضح فعل الخيال على العناصر الأولية الخام والأساسية للحياة وتحويل هذه الأخيرة بواسطة خيال ناتج عن تفكير يعليه التمنى إلى تفسيرات مقبولة وتحليلات مطمئنة ففي الأسطورة يعاد تشكيل الكون وكل ما به على النحو الذى يهواه القلب. وفي الأسطورة تجعل متاعب الحياة وأسرار الكون أشياء مفهومة بل ومبررة، وبذلك تصبح الحياة أكثر أمناً واحتمالاً مما لو كانت دون أساطير. وتختص الأسطورة بالظواهر الكونية، ولعل هذا يفسر المعنى الأصلي لكلمة (Mythos. Myth). فلقد كانت الكلمة تعنى عند الإغريق القدماء الكلمة المنطوقة (٢) ثم تغير الاستعمال وتحول المعنى بعد ذلك وسوف نعود إلى تلك النقطة فيما بعد. ونشأة الأسطورة يبدأ من التأمل فى الكون الذى يؤدى إلى التعجب والدهشة وكلاهما يقود الإنسان إلى موضع التساؤل فإذا ثار السؤال داخل الإنسان اندفع إلى طلب الإجابة وقد يصل إلى ما يشفى غليله ويهدأ بالاً ويقر نفساً. وهنا نراه وقد أمسك بتلابيب ما أوصله إليه عقله من إجابة عن تساؤله وصاغ من بعد ذلك فى شكل ما تسميه (نبيله إبراهيم) بالأسطورة الكونية (٣).

(١) أنلى مونتاجيو، مصدر سابق ص (١٩٥-١٩٦).

(٢) نبيله إبراهيم (د)، "شكل التعبير فى الأدب الشعبى"، القاهرة: دار المعارف، ط ٣، ١٩٨١ ص (٢٠).

(٣) نفس المصدر السابق، ص (٢٠).

## جذور السرد

لقد لعبت الأساطير دوراً حاسماً ليس فقط في تفسير العالم والسيطرة عليه وأيضاً لأنها صارت جزءاً من تراث البشرية الثقافي تصنع طبقة وقائية وعازلة بين الإنسان وبين الطبيعة مثلها مثل الملابس والمنازل والعرف والتقاليد والمعتقدات الاجتماعية والدينية والتي تجعل للحياة أكثر جدوى وأكثر سعادة وتنفع البشر نحو المسير قدماً في طريق طويل للتطور<sup>(١)</sup>. وكان من شأن التركيز على الطقوس والسحر واكتسابهما لمزيد من العناية والتنظيم، أن تقام الاحتفالات السنوية للحصاد والربيع حيث تخول سلطات تقديرية لشخصيات وأفراد باعتبارهم أصحاب مهام خاصة وضرورية لحياة الشعب ملوك القمح وصناع الأمطار والسحرة والكهنة.. إلخ<sup>(٢)</sup> وترتبط الأساطير بالتنظيم الاجتماعي للعصر الذي لفرها

وكل الأساطير يصاحبها بالضرورة مجموعة من القواعد والطقوس والتي تعتبر ضرورية للحفاظ على حياة القبيلة أو المجتمع بل حتى على بقاء العالم نفسه ومهما اختلفت أساطير من شعب إلى آخر فإن الطابع المميز والقاسم المشترك للأساطير الكونية هي محاولة شرح وتفسير نشأة العالم وحكاية وجود الإنسان. وتعتبر الأساطير من تلك الزاوية هي أول الأبنية المردية المعروفة وبالتالي يمكن القول إن الأسطورة هي الحكاية الأولى التي يرويها الناس بعضهم لبعض وأيضاً يرونها لأنفسهم. وهذه النقطة مما سوف نتعرض له هذه الدراسة بمزيد من البحث حيث لها تشكل محورا هاما في قضية البحث ويعنى به الجانب السردي والبناء القصصي داخل الأسطورة. إن محاولات البشرية لاستئناس الكون والسيطرة على الطبيعة لم تكن قاصرة على الإنسان البدائي فقط كما تحاول بعض المراجع أن تؤكد مثل أعمال للتصوير الجداري والتصوير على أسقف الكهوف التي اكتشفت في جنوب فرنسا وشمال أسبانيا عام ١٩٤٠ التي تنسبها معظم المراجع إلى العصر البليوثيني أو العصر الحجري القديم حوالي ٢٥٠٠٠ سنة إلى ١٠٠٠٠ قبل الميلاد<sup>(٣)</sup> <sup>(٤)</sup>

(١) وليام هاولز، ما وراء التاريخ، مصدر سابق.

(٢) ديزموند جون بونال، "العلم والتاريخ"، مصدر سابق ص (١٠٧).

(٣) روبرت ميرر "الفنون التشكيلية وكيف تتنوّعا" مصدر سابق ص (١٠٧) مونت جيواشلي مصدر سابق ص (٢٢٤).

(٤) يقع هذا الكهف عند قمة تل صخر على نهر فيزير وبالقرب من مدينة مونتيلاك في مقاطعة تورون ويحيط به مجموعة من المناطق الأثرية تعود لعصر الحصرة لموسقيريه مثل لوجيرى، كرو،

وإن كانت الموسوعة الأثرية العالمية تعود بها إلى عصر زمن أحدث من هذا بكثير حوالى ١٨٠٠ ق.م وتتمبها إلى العصر الجرافيتي. ولم تكن رسوم الحيوانات قاصرة على الكهوف الأوربية فقط ولكن الإكتشافات الحديثة، إضافة إلى ما كنا نعرفه، المزيد من المعلومات حول رسوم جدارية أخرى للحيوانات خارج الكهوف مثل تلك الموجودة فى أخنود (أولدفاي) بشرق إفريقيا ويعود تاريخها إلى ٤٠٠٠٠ أربعون ألف سنة قبل الميلاد وهى رسوم ملونة أيضا (١).

وكذلك رسوم تاسله ثم نماذج الفن المصرى الموجودة جنوبى مصر والنوبة ووادى الحمامات والصحراء الغربية والصور الجميلة الملونة فى العوينات والنقى تمثل لقواما من الرعاة وحياة حيوانية غنية، تعود إلى العصر الحجري (٢) ومن ثم فإن كان جمهور الباحثين يفسر وجود تلك الرسوم الجدارية داخل الكهوف بأنها ممارسات طقسية كان الهدف منها للتأثير على تلك الحيوانات عندما يقوم الصيادون بالبحث عنها ونصب الأفخاخ والهجوم عليها، غير أن هذا التفسير لم يعد مقبولا بعد اكتشاف رسوم المصريين والموجودة فى بعض الأماكن والمأوى المكتشفة خارج الكهوف كذلك وحدثت صور لتلك الحيوانات متكررة بعضها فوق بعض وهذا يعنى أن الأهمية الأولى ليست ممارسة الطقس السحري الذى يجلب الحظ للصيد ولكن تأتى أهميته من ممارسة عملية الرسم فى حد ذاتها. ويفسر بعض العلماء هذه المناظر بأنها تصوير حقيقى لحوادث صيد حقيقية وليست مجرد رسوم طقسية (٣).

وأخيرا فإنه فى عصور المسيحية المبكرة، سوف نجد جدران وأسقف السرايب التى عاش بداخلها المسيحيين الأول هربا من بطش قياصرة الرومان قد زينت هى الأخرى بصورا لو ما يمكن تسميته بأنها صلوات مصورة تحكى ضراعات

---

صافيون ولاموث، وكومباريل وفوت دى جوم وروفيك وكلها تشتهر برسوم الكلاب والحيول والابفار والابلان وكلها رسوم ملونه على سطح جبريه وبعضها اعمالا بحثيه (الموسوعة الأثرية العالمية (ص ٦٣٦-٦٣٩).

- اما كهف التأسرا يقع فى إقليم سانتندر شمالى إسبانيا وتم اكتشافه عام ١٨٧٩ واعترف بصم راسالة لرسوم سنة ١٩٠٦ وهو مثل سابقه مزين بصحة لحيوانات الملونه الموسوعة الأثرية العالمية - (ص ١٦٦) القاهرة : الهيئة العامة للكتاب تأليف ٤٨ عالما انزيا اشرف ليويسارد كوبريل. ترجمة د. محمد عبد القادر. د. زكى لسكندر مراجعة الدكتور عبد المعصم ابو بكر.

(١) ليويسارد كوبريلوا هرون. "الموسوعة الأثرية العالمية" مصدر سابق (ص ٦٤٦-٦٤٨).

(٢) شفيق غربال، ملوم حسن وآخرون. مصدر سابق (ص ٣٩-٥٦).

(٣) "الموسوعة الأثرية العالمية"، مصدر سابق، ص (٦٣٢).

وصلوات من أجل الأمور وهي تقص بالصور المتعددة مشاهد من معجرات الرب التي تدخل فيها لإنقاذ بعض المؤمنين من بطش الحكام أو من ظروف معيشية صعبة ومن خلال تلك الأعمال التصويرية، كان المسيحي في عصور الشهداء، يأمل في تأكيد علاقته بالإله وكذلك في تقوية أمله وفرصته في الخلاص وهو إذ يستعيد من خلال الرسوم الجدارية معجزات الإله المسابقة فكأنه يطلب من الرب إنقاذاً مماثلاً لما حدث في السابق، كما أن تحقيق تلك الأماني تحقيقاً فنياً هو ما يتعلق بالندور المسيحية وصياغتها في أشكال مجسمة من الشمع أو الطمي حيث تمثل فيها الأجزاء المريضة من جسم صاحب النثر ويوضع على مذبح الكنيسة لأغراض الشفاعة والأمل في الشفاء (١). وكل هذا يجعل من المستحيل أن تكون رسوم الكهوف والمعابد قاصرة على فكرة ممارسة الطقس السحري فقط. وهو يؤكد أيضاً بأن أحلام البشرية ومنذ الإنسان البدائي وهي تتعلق بالسيطرة على الكون. وأن هذه الممارسات الفنية هي تعبير عن رغبة مؤكدة لدى البشر في التواصل والتعبير وهي أيضاً (الحظة من لحظات الإنسانية) يكمن فيها سر الإنسان وقدراته على التأثير في فترات أبعد من اللحظة التاريخية التي نشأ فيها (٢). وليس المقصود من ذلك العرض المجلد أن يكون دراسة تاريخية أو عرساً للمعلومات لكنه محاولة سريعة للتعريف بماضي قديم للبشرية وكان هدفها الإلمام بمجمل السنوك والافتعالات التي من الممكن أن تؤدي إلى تعميق القدرة على الفهم المباشر ثم إلى الإدراك من خلال الأحداث والأفكار والمشاعر وأيضاً من خلال بعض الأعمال الفنية أو الانجازات العقلية، التي أفرختها مجتمعات وحضارات تدرك من خلال الإنسان من حيث هو إنسان يسعى فيها إلى العمران ولا يمكن أن يعيش بمعزل عن الآخرين. وحتى رهبان الأديرة الذين يفرون إلى الصحراء هرباً من مغريات المجتمع ويعزلون أنفسهم داخل صوامع ضيقة سوف نكتشف بقليل من المجهود وكثير من الدهشة أن فرارهم هذا لم ينجح في عزلهم عن المجتمع فهم أمام الله ملتزمون بتأمل الإنسانية كلها (٣) ولم تفلح عزلة الصحراء مطلقاً في أن تسحبهم عن المجتمع أو تبعدهم عن التفاعل معه والتفكير من خلاله والحركة من أجله.

(١) سيمز برنارد، "الفنون التشكيلية وكيف ننظرها"، مصدر سابق ص (٤٤).

(٢) لوتست فيشر "ضرورة الفن" مصدر سابق ص (١٤).

(٣) هـ. أمارو. "من المعرفة التاريخية"، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ترجمة جمال بدر، مراجعة د. زكريا إبراهيم ط ١٩٧١، ص (٢٧).



## أشكال التعبير :

- التعبير الذى نقصده أوسع بكثير من التعبير بالكلمات إذ يوجد تعبير يتجاوز اللغة، تعبير بالخطوط والألوان والأصوات \* كروثشة.
- " لا يصور المصور بوجد بل بعقله. " مايكل أنجلو.

إن معرفة الإنسان بالتكوين واختراعه للكتابة ربما تعود إلى ٧٠٠٠ - ١٠٠٠٠ سنة قبل الميلاد، فى الوقت الذى ترجح بعض المراجع بأن ظهور الإنسان على ظهر الأرض، ربما يعود إلى حوالى ١٥٠ ألف سنة.

والسؤال هنا هل ظل الإنسان صامتاً ؟، طيلة ذلك الوقت لا يتكلم حتى عرف الكتابة ؟ أم تراه عرف الكلام ثم اخترع وسيلة لتسجيل ما يقول فى أى شكل من أشكال التكوين؟ وبغض النظر عن الوسيلة ومدى تطورها أو بدائيتها وتواضعها؟ والإجابة السريعة والحاسمة، نقول بأن الإنسان قد سجل خواطره قبل معرفته بالكتابة فى صور مختلفة وبأشكال ووسائل متعددة. ذلك أن ظهور العقل وتمكينه من العمل ثم سيطرته على قدرات الإنسان ونولزعه المختلفة دفعت البشرية إلى السعى دون توقف قدما إلى الأمام بحثا عن حلول جديدة وبفضل ديناميكية تاريخية وعملية تستبطن وجودا مؤكدا داخل عقل الإنسان وتدفعه نحو التطور وهو فى سعيه هذا يدع عالما خاصا به يستطيع أن يعيش بداخله أما مطمئنا مع نفسه ثم يمتد ذلك الأمان وتلك للطمأنينة صوب غيره من شركاء العشيرة والمجتمع. والإنسان فى كل مرحلة يبلغها تتركه راضيا أو سائسا أو فى حيرة بلا جواب على أسئلته. وهذا السخط وتلك الحيرة تدفعه مرة أخرى باتجاه البحث عن إمكانات تقبيل مدخله، يوظفها بالتغلب على مشكلات الواقع والبيئة فلا وجود لدافع فطرى نحو التقدم فى الإنسان والتناقض فى وجوده هو الذى يجعله يسير قدما فى الطريق الذى ابتدأه<sup>(١)</sup>

وعندما انسلخ الإنسان وانفصلت عرى روابطه مع الطبيعة تلك التى كانت تشده نحو أمه الأولى التى عاش فى كنفها متوحدا معها أحس الإنسان بالوحشة واليتم ولم يعد قادرا على العودة مرة أخرى إلى رحم تلك الأم، كما لم يعد ممكنا أن

(١) أريك فروم، الدين والتحليل النفسى، القاهرة : مكتبة عريب، ترجمة فزاد كامل، ط١، ١٩٧٧ ص (٢٧).

بعيد رولبطه الأولى فى التوحد معها لقد أضاع الإنسان الفردوس وأصبح المتجول الأبدى لوديسيوس، أوديب، إبراهيم، فارست (١). ولم يعد أمام الإنسان من طريق إلا أن ينفق الجهد المتصل والدائم ويواصل السعى كى يتغلب على صعوبات جهله بحثا عن المعرفة التى تشبع نهمه فى السؤال والإنسان ما أن يجد جوابا يمد به ثغرة من ثغرات معرفته حتى تظهر له ثغرات أخرى تبحث عن إجابة فهو مطالب أن يعرف سببا لوجوده وأن يفسر أسباب شقائه ولم يسعى نحو مزيد من السعادة والنجاح، وهو فى كل تلك الأحوال مسوقا إلى أن يعبر هوة الانفصال التى كانت تبعده عن اكتشاف نفسه أو لكشاف الآخر فالإنسان هو ذلك الوجود المتغير المتحول باستمرار وكل فلسفة تتكرر هذه الحقيقة... هى فلسفة عاجزة عن فهم الإنسان (٢).

إن لم يكن أمام البشر من سبيل سوى أن يعبروا عما تجول به خواطرهم، وما يضطرع وتموج به صدورهم وأنفدتهم سالكين فى ذلك كل الطرق المتاحة والممكنة تدفعهم روح المرح والدعابة حينا ومزاج الضيق واليأس حينا وحالات الحزن والقنوط أحيانا، والخوف من المجهول والرعب من مواجهة الموت أحيانا كثيرة، وهم فى كل تلك الأحوال لا يجدون من طريق يحف عنهم ويزيح الحزن والضيق ويبعد شبح الرعب والخوف إلا وسائل التعبير المختلفة من كلمة أو نكتة أو أسطورة أو أغنية أو لغزا، ورسم فوق جدار أو نقشا على حجر. وكلها أشكال من قدرات ووسائل التعبير لجأ، وبلغا إليها البشر تسجيلا للحظة أو اكتشاف لحالة وربما لم يكن البشر آنذاك يقصدون إبداعا لأدب أو فن على وجه الإطلاق.

ولابد أن الإنسان القديم ظل يصرخ أو ينادى قبل أن يعرف طريق للكلام المنظم إن غناء أو ترميلا أو حكاية وقصا. وهو أيضا ظل يرسم أو يحفر ويلون ما يرسم أو يحفر قبل أن يدرك القيمة الجمالية لما يبدع فى محل الأدب أو الفن.

فلقد كان يكفيه فقط أن يمتلك المشاعر حتى تفيض، وأن يعرف بالخبرة ما يؤهله لحوض التجربة، ثم ينظم تلك الحيرة ويمتلك زمام التجربة فيتحكم فيها وينظمها، ثم هو يحولها من بعد ذلك إلى حدث ماضٍ وذكرى تعيش فى عقله، ثم هو إن شاء

(١) أريك فروم "الدين والتحليل النفسى"، مصدر سابق، ص (٢٧).

(٢) قيس هادى أحمد (د)، "الفلسفة الوجودية عند جبرييل مارسيل"، بغداد: مجلة أفق عربية، عدد مارس ١٩٨٧، ص (٤٩).

استدعى تلك للذكرى ويحولها إلى طاقه للتعبير. وهنا تتحدد مادة للذكرى وتأخذ شكلا تعبيريا واضحا ومحددا ومجسدا للحظة أو قطاع من الحياة. وكان الإنسان مكنتيا بما يحقق من تنفيس، أو بكيفية ما يحنيه من إشباع وتحقيق للذات. <sup>(١)</sup> إن عمر للفن يوشك أن يكون هو عمر الإنسان فالفن صورة من صور العمل، والعمل هو النشاط المميز للجنس وبالطبع فإن ممارسة وأداء تلك الاعمال ومنذ أقدم العصور لم تكن سوى تعبير عميق عن الحياة الإنسانية <sup>(٢)</sup>.

وفى كل الحضارات المعروفة، سوف نجد أن إنجازاتها الفنية والتي تعبر عن مجمل الأفكار السائدة والقيم الحاكمة مستخدمة مصطلحها الفني الخاص <sup>(٣)</sup> لتصوغ منها قدرات إبداعية مختلفة مخضعة ذلك الإبداع للتقويم والتطوير اليراعي والمستمر. ونعود إلى السؤال الذى طرحه البحث فى صدر هذه الفقرة، حول نشأة التدوين قبل معرفة الإنسان باللغة والكلام. ويوسع البحث من دائرة اهتمامه لكى يصل خيط التطور بين مرحلة ما قبل اللغة والكتابة والمرحلة التى وضع فيها الإنسان قواعد معددة يضبط بها لغة الحديث والتدوين. ويقطع البحث بأن الإنسان ميز الأشياء والموجودات من حوله، ثم العواطف والتموزع التى يمر بها أثناء يوم العمل أو هدوء لحظات الاسترخاء أو سكور الليل والنوم وهو عندما يميز هذه الأشياء فبما يسلحها عن غيرها حتى لا تنساه أو تختلط، ثم هو يخصص استخدامهم لتلك الأصوات بعد أن يستقر مع غيره ممن حوله بخصوص انطباق الصوت على المعنى أو الشيء سواء فى حضور هذا الشيء أو غيابه وهذا يعنى بداية للتفكير المجرد أو الرمزي فلا بد من توازي القدرة المجردة على التفكير من خلال صبغة لغوية واضحة. ولقد استنتج الباحثون أن فقدان الكلام (الحبسة) أو تعطله العنيف الدائى عن أصابة الدماغ بشر مرض أو حادث لا يكون ظاهرة معزولة عما حولها بل لقد وجد أولئك العلماء أن تلك الاصابة ينتج عنها تغيرات جوهرية فى السلوك الإنسانى كله للمصاب أو المريض، بل إن هؤلاء المرصين يعجزون تماما عن تأدية أى وظائف تستلزم خطوات من التفكير المجرد أو التفكير التأملى. وهذا يعنى بأن الإنسان قد بدأ منذ القدم فى إطلاق اسماء هى بالضرورة

(١) أرنست فيشر، "ضرورة الفن"، مصدر سابق، ص (٢١).

(٢) أدولف رابرس، "بين العلم والفن"، بغداد: دار الشؤون الثقافية د.ت.

رموزاً على الأشياء من حوله. وبغير وجود الرمز تستحيل حياة البشر إلى سجن مثل حياة السجناء في (كهف أفلاطون) الشهير<sup>(١)</sup>.

## أنواع التعبير :

### ١- لفظية ٢- غير لفظية

لقد عرض البحث لقضية احتياج الإنسان للعيش في المجتمع وهو أيضا فرضت عليه طبيعته البشرية احتياجا آخر، ونعني به احتياجه للتجاور بسبب رغبته في المشاركة والمجاورة - ومن ثم فقد توصل بأخف الأشياء ونعني به للصوت، خصوصا وأن الصوت لا يثبت ولا يستقر ولا يزدحم، فنكون فيه مع حفته فائدة وجود الإعلام به مع فائدة انمحاته، إذا كان مستعينا عنه الدلالة به بعد روال الحاجة عنه، أو كان يتصور بدلالته بعده<sup>(٢)</sup> كما أن تطور العمل قد فرض وسائل جديدة ومبتكرة للتعبير والاتصال<sup>(٣)</sup>، وتلك الوسائل المختلفة يمكن حصرها داخل مجموعتين أساسيتين.

ونقع على النحو التالي :

### (١) وسائل تعبير لفظية :

وهي تلك التي تعتمد على نظام لغوي ملفوظ ويمكن كتابته وتتميز بتحديد رموز لغوية لها دلالة محددة وتطلق عليها (سوزان لانجر) بأنها للغة الحقيقية " حيث يوجد معنى لكل رمز مفرد، وبإمكان تعريف رمز برمز آخر... وبأن المعنى يأتي نتيجة لتتابع (التالي) الرموز معا في جملة معبرة، كذلك وجود قواعد محددة<sup>(٤)</sup> .

واللغة اللفظية إما أن تكون منطوقة (بإستخدام مثير حسي هو الصوت) أو مكتوبة (مثير حسي مرئي). واللغة اللفظية هي من أهم وسائل التواصل مستخدما

(١) أفلاطون، جمهورية أفلاطون، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، الكتاب السابع، ترجمة ودراسة د. فؤاد زكريا، ط٢، ١٩٨٥، ص (٢١٨ - ٢٢٦)، وللمزيد من الدراسة تراجع دراسة د. فؤاد زكريا ص (١٤٨-١٥٦) لنص الكتاب.

(٢) ابن سينا، الشفاء، العبارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب والنشر، تحقيق محمود الخضيري، مراجعة د. إبراهيم منكور، ط١، ١٩٧٠، ص (٢).

(٣) لرنست فيشر، "ضرورة الفن" مصدر سابق ص (٩).

(٤) فتح الباب عبد الحليم (د)، إبراهيم ميخائيل حفظ الله (د)، وسائل التعليم والإعلام، القاهرة: عالم الكتب ط ١، ١٩٨٥.

وشيوعا في الحياة اليومية، ويعود ذلك إلى سهولة استخدامها وتداولها وسرعة الاعتقاد عليها وتعلمها منذ مرحلة الطفولة أو في أى مرحلة سبقة أخرى. وقد يرى البعض أن كلمة لغة تعود فقط على اللغة اللفظية. وقبل أن يطرح البحث تلك القضية للنقاش فإنه من الأجدر التوقف أمام تعريف اللغويين لكلمة لغة.

## اللغة :

يعود أصل كلمة لغة بالإنجليزية (Language) إلى الأصل اللاتيني، ومعناها اللسان. لقد كان هذا التعريف سببا مباشرا في أن ينشأ جدل هائل بين فريقين من بينهم (سوزان لاتجر) وعالم اللغث (ماريو بياي) Mario-Pri وغيرهم بأن اللغة كمصطلح لا يحق إطلاقها إلا على اللغة الملفوظة وتطلق عليها سوزان لاتجر اسم (اللغة الحقيقية) (١).

ويواصل هذا الفريق من العلماء تعصبه للغات اللفظية دون غيرها لدرجة أنهم يرون أن إطلاق تسمية لغة على وسائل التعبير غير الملفوظة مثل الصور والحركات.. إلخ بأن تلك التسمية غير دقيقة وخداعة (٢).

ويعتقد البحث بأن أصحاب هذا الرأي قد غلوا في تعصبهم وهم في سبيل ذلك لم يتوقفوا لحظة أمام الوظيفة الأساسية للغة ونعني بها القدرة على التعبير والتواصل. والتعبير في جانب منه يحمل سمات العقل والتفكير، وهو في الجانب الآخر يحمل الإحساس والمشاعر التي يراد التعبير عنها. ومن هنا فإن البحث يجد أن وظيفة التعبير هذه قاسم مشترك بين عدد آخر من الوسائل التي يمكن الإنسان بواسطتها أن يترجم لحاسيسه ومشاعره وكذلك تنقل عنه أفكاره وآرائه، وهو ما سوف نعود إلى تفصيله لاحقا. وقد يكون مصدر ذلك التعصب بشأن تعظيم اللغة الملفوظة والمكتوبة هو ذلك الاعتقاد الذي ظل مسيطرا فترة طويلة على عقول الكثير من العلماء بشأن نشأة اللغة "وأن أصل اللغة توقيفى أو إلهي" (٣)، الأمر الذي يسحب طابع الإعلاء والسمو والقداسة بشأن اللغة اللفظية على ما عداها من وسائل للتعبير، بل وإهدار أية قيمة يمكن أن نرجى من أنظمة التواصل التعبيرية غير اللفظية المختلفة.

(١) فتح الباب، ابراهيم ميخائيل، ص (٩٦-٩٨).

(٢) نفس المصدر السابق

(٣) لورنت كاسيرر فلسفة الحضارة مصدر سابق ص (٨٩)

## نشأة اللغة :

هذه وقفة لابد منها قبل أن نعرض لنشأة اللغة فإن ما يقصده البحث عند تعريف مصطلح لغة في هذه المظور فقط هو ما يشيع لدى جمهرة العلماء والباحثين، من حيث اعتبار المصطلح قاصراً على اللغة المفروضة فقط. وإن كان البحث يحتفظ بحقه المشروع في مخالفته ذلك الشائع والمألوف من رأى استقر عليه الباحثون والعلماء. واللغة عن (ابن منظور) في لسان العرب هي لغة اللسان وحدها<sup>(١)</sup> إنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم وهي الفعل من لغوت<sup>(٢)</sup> أى تكلمت. ويعود (ابن منظور) ليعرف اللسان : بانه اللسان وهو جارحة الكلام<sup>(٣)</sup> وقد يعبر عن الكلام باللسان. ويقول (ابن برى) للسان هنا هو الرسالة والمقالة<sup>(٤)</sup> اما عند ابن (سيده) اللسان هو المقول واللسان هو اللغة<sup>(٥)</sup> والإلسان : هو إبلاغ الرسالة واللسان عنه<sup>(٦)</sup> ويقول الأزهرى أن أصل كلمة لغة هو من لغا إذا تكلم<sup>(٧)</sup>.

ومن جملة هذه التعاريف يمكن ملاحظة الآتى :

- ١- اللغة هي التلفظ والتصويت.
- ٢- اللغة هي للرسالة المتبادلة بين طرفين على الأقل .
- ٣- اللغة هي الكلام وفعل الإبلاغ.

ولما كانت الطبيعة البشرية قد زودت بجهاز إصدار الأصوات (الحنجرة الحلقية لقم اللسان للشعاع)، فكان من الميسور إصدار الأصوات ثم تقنين ذلك وتحويله إلى لتعلق المعروف. ويؤيد (ابو الفتح عثمان ابن حنى) صاحب (الخصائص) المبدأ القائل بأن أصل اللغات كلها هو مشابهة وتقليد للأصوات المسموعة \* مثل نوى الريح، وحنين الرعد، وخرير الماء وشحيج الحمام، ونعيق الغراب وصهيل الفرس، ونزيب الظبي ونحو ذلك وهذا عندى وجه صالح ومذهب متقبل<sup>(٨)</sup>.

(١) ابن منظور لسان العرب القاهرة : دار المعارف، ط١، د.ت من (٤٩٤٠).

(٢) ابن منظور، نفس المصدر السابق من (٤٠٢٩).

(٣) ابن منظور، نفس المصدر السابق، من (٤٠٢٩).

(٤) ابن منظور، نفس المصدر السابق، من (٤٠٣٠).

(٥) ابن منظور، نفس المصدر السابق، من (٤٠٣٠).

(٦) ابن منظور، نفس المصدر السابق، من (٤٠٥٠).

(٧) ابن منظور، نفس المصدر السابق، من (٤٠٤٩).

(٨) ابن حنى الخصائص، القاهرة : الهيئة المصرية العلمية للكتاب، ط٣، تحقيق محمد على النجار، ج، ١٩٨٧، ص (٤٨).

وما زال رأى العالم اللغوى (ابن جنى) سائدا منذ أن أطلقه فى القرن الرابع وحتى الآن. ويقول هيردر "جمعت المفردات الأولى من الأصوات الموجودة فى الطبيعة وكانت فكرة الشيء مازالت معلقة بين الفعل وفاعله (١). ويعود (موتنر) إلى ترديد فكرة (ابن جنى) فيقول أن اللغة نشأت من الأصوات المنعكسة إلى جانب المحاكاة والمحاكاة التى يقصدها تعود إلى محاكاة أصوات صادرة من الطبيعة وكذلك محاكاة الأصوات الإنسانية المنعكسة مثل الألم والدهوة والفرح... إلخ ولا يبتعد رأى العالم السوفيتى (بافلوف) كثيرا عما سبق ذكره سوى اعتقاده بأن اللغة تنشأ ليس من الأصوات المنعكسة ولكن من الأفعال المنعكسة.

ويتفق (جان جاك روسو) بالفدر نفسه مع (ابن جنى) حيث يقول "روسو" إن الحاجات قد أملت علينا أول الإشارات ولأن الأهواء قد انتزعت منا أول التصويقات (٢) صحيح أن ملاحظة سلوك الحيوانات تجعلنا ندرك أن معظمها يملك القدرة على إصدار أصوات لها طابع الإشارات المتنوعة والمستعملة فى أهداف محددة ومتنوعة أيضا. إلا أن الإنسان هو الكائن الوحيد الذى استطاع أن يطور هذا النوع من الأصوات ليجعل منها وسيلة مفهومة لدى غيره. وهذه الوسيلة تتميز بقدرة هائلة على التطور ومهما بلغت أجناس الحيوان من الذكاء فإنها لا تستطيع أن تطور لغتها ولا أن تتعلمها أو تعلمها وهو العكس تماما فى حالة الطفل الصغير. ويعود ذلك إلى أن أنظمة الاتصال لدى الحيوانات هى تنظيمات مغلقة لأنها تحوى على عدد محدود من الأصوات والصرخات أو الإشارات الاتصالية (٣).

### التدوين :

بعد أن أتم الإنسان مهمة إنتاج اللغة من خلال إصدار الأصوات وتقليعها وتنظيمها وتركيبها معا ليصوغ منها نتاجا فكريا، ومعلوماتيا كى يدل به على ما فى نفسه من مشاعر وقع له اضطراب وضرورة أخرى لجأته إلى ابتكار وسيلة ثانية كى يستخدمها فى الاتصال، ونعنى به اللجوء إلى التدوين والكتابة. ويشرح

(١) فونيت فيشر "ضرورة الفن" مصدر سابق، ص (٣٢).

(٢) جان جاك روسو "محاولة فى أصل اللغات" بعلاد : دار الشؤون الثقافية، ترجمة محمد محبوب، تقديم د. عبد السلام المسدى، ص (٣٣).

(٣) ميشال زكريا، "الأسنىة علم اللغة الحديث"، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨٣.

(ابن سينا) ذلك بأن تلك الضرورة هي الحاجة إلى "إعلام الغائبين من الموجودين في الزمان أو من المستقبلين إعلاماً بتدوين ما علم بما لينضاف إليه ما يعلم في المستقبل فتكمل المصلحة أو الحكمة الإنسانية بالتشارك"<sup>(١)</sup>. ذلك أن المعرفة والعلم هو مواصلة لتراكم التجارب الإنسانية وتواصل للأفكار، يقتضي المتأخر فيها ما سبقه ويقتدي به أو ينقده أو يتصادم معه أو يضيف إليه. وهكذا لجأ الإنسان إلى ابتكار أشياء وصور وخطوط يسهل حفظها وتداولها ويكون في تدوينها وحفظها وسيلة أكيدة في تبادل المعرفة وشكلاً من أشكال التواصل. كما أن التدوين قد فتح الباب على مصراعيه أمام البشر لكي يطوعوا بلا حدود تلك الملكة الإنسانية التي تجعل للعقل والإدراك يسهل تعامله مع صور وأفكار ليست ماثلة أمام بصره أو حواسه، ذلك أن اللغة تحتوى على كم هائل من الصور التي يحلقها الذهن الإنسانى، وتلك كانت بداية التعامل مع المجردات. كما أن تلك الصور التي يتم استحضارها بواسطة اللغة قد مكنت الإنسان من تحقيق حلمه الدائم فى السيطرة على الطبيعة وامتلاكها. وسوف يعود البحث لمناقشة استحضار الصور والأفكار المفارقة للوجود والبعيدة عن الحواس.

### طرق التدوين :

توجد عدة طرق للكتابة المعروفة مثل الكتابة الرأسية أو الأفقية سواء بدأت من اليمين أو اليسار أو طريقة المحراث بحيث يبدأ السطر الأول من اليمين ويكون بداية السطر الثانى من الشمال. ثم تعود مرة أخرى إلى بداية السطر من اليمين وهكذا. ولابد أن تذكر بأن هذه الطريقة هي الطريقة الأسهل، كما وأنها تقترب من طبيعة حركة العين فوق الصفحة المكتوبة.

### أنظمة التدوين والكتابة :

يذكر (فردينان دى سوسير) نظامين أساسيين فى الكتابة هما النظام الإيديوجرافى والنظام الصوتى وبيان ذلك على النحو التالى :

#### (١) نظام الكتابة الإيديوجرافية : (Ideographique)

وهو النظام الذى تمثل فيه كل كلمة بديل أو علامة خطية واحدة لا يعتمد فيها

---

(١) ابن سينا، "الشفاء - العبارة" مصدر سابق، ص (٢).



على الصوت. ولكن يمكن القول إنها تترجم الفكرة التي ترأود من يقوم بالكتابة ومثال ذلك الكتابة المصرية القديمة والكتابة الصينية (١).

### (٢) نظام الكتابة الصوتية :

وفيه يتم تصوير الأصوات في شكل حروف متعاقبة تصنع سياق أو سلسلة لتكون كلمة واحدة مكونة من عدة أجزاء كل جزء هو أصغر وحدة. وتسمى لفظاً (٢)

### (٣) نظام ثالث أو النظام المشترك أو التقاء الصورة مع الكلمة :

وهذا النظام لا نعرفه أو تحصره الكتب الخاصة بعلوم اللغة وإنما يأتي ذكره فقط في الكتب الخاصة بعلوم المصريات وتاريخ الحضارة الفرعونية (سليم حسن) و(جاردنر) في كتابه "الأجرومية المصرية". وهذا النوع من الكتابة تترواج فيه كل من الصورة مع حروف الأبجدية، حيث توجد لقطات مصورة مع مقاطع مكتوبة وسوف يجتهد البحث في إطلاق مصطلح اللغة التصويرية أو الأبجدية المصورة. مع العلم بأن هذا الاجتهاد يعتمد على تسمية عالم المصريات (جاردنر) لهذا النوع من الكتابة باسم (Pictograph). ولقد كان هذا النوع من الكتابة معروفاً في مصر القديمة ونسوق هنا مجرد مثالين للتدليل عليه؛ الأول من لوحة (فتف)، من الدولة الحديثة حيث يرى عازف العود، وهو ينشد أغنية طويلة في رثاء أحد الأمراء. وتقول مقاطع منها "متع نفسك ما دعت حيا وضع العطر على رأسك والبس الكتان الجميل وذلك نفسك بالروائح الذكية المقدسة.. فلم يأت أحد من الموت ليحدثنا كيف حال من قبلنا... قبل أن نذهب نحن كذلك إلى المكان الذي ذهبوا إليه".

... ولعل هذه السطور تطرح فوراً اسم (عمر الخيام) في رباعياته المعروفة التي كتبت بعد ذلك التاريخ بنضعة آلاف من السنين. أما للنص الآخر فهو مأخوذ من أحد أغنيات العمل (٣) حيث تصور الأغنية مراحل مختلفة للمجهود الذي يبذله الفلاح أو صاحب الحرفة وهي مثل النص السابق حيث توجد مقاطع الأغنية مع لقطات مصورة يكمل بعضها البعض الآخر وربما كان النموذج الممثل لهذه النوعية من

(١) فرديناند مومير، ترويس في الآسنية العامة، تونس، الدار العربية للكتاب، تعريب صلاح الفرمدى، محمد شلوش، محمد عجيبة، ط١، ١٩٨٥.

(٢) المصدر السابق نفسه.

(٣) سليم حسن (د) وشفيق غوبال ولخرون مصدر سابق ص (٢١١ - ٢٢٥).

الكتابة ما زال معروفا إلى يومنا هذا في بعض الكتابات التي تزين عربات النقل أو بعض اللافتات الصغيرة مثل رسم للعين يخرقها سهم وبعدها كلمة عين الحسود وبقية العبارة معروفة، أو كلمة الصبر ثم رسم يصور مفتاح وبعدها كلمة للفرج (الصبر مفتاح الفرج)\*. الخ وهذا قد ترى الدراسة ضرورة علمية تقتضيها أغراض بحثية أن تفسح المجال لإلقاء ضوء سريع وحائط فوق خريطة النمو والتطور الحضارى الذى صنعه سكان وادى النيل فى فترة مبكرة من التاريخ، بحيث نلتصق منها نموذجا حيا يمكن فحصه ومناقشته لكيفية معالجة وسائل التعبير المختلفة.

فما زالت الكشوف الأثرية الحديثة تمدنا بالدلائل القاطعة والبراهين المؤكدة لحياة بشرية منظمة عاشها المصريون القدماء فى مناطق متناثرة بطول وادى النيل وفى أزمان تمتد من ١٥ إلى ٢٥ ألف سنة، فمن النوبة ومصر العليا حتى أسبوط ومصر الوسطى وحتى الفيوم وبنى سويف وفى الصحراء الشرقية قريبا من قنا، ثم فى الدلتا فى مراكز مختلفة ولعل أهم مراكز الصعيد هى نقادة والعمرة وسمانية والبدارى. ومراكز الدلتا فهناك جزرة وحوان ووادى حوف ووادى دجلة بالمعدى وهليوبوليس<sup>(١)</sup>. ومن فحص آثار تلك المراكز الحضارية المختلفة يمكن ملاحظة الآتى :

- ١- ظهور رسوم ونقوش للحيوانات وللنساء فى مراكز حضارية مثل مرصدة والبدارى والعمرى بحلولان.
- ٢- ظهور نقوش تتجه ناحية الأشكال الهندسية والوحدات الزخرفية وهو البدلية الأولى للتحرير والفن الرمزي الذى يحمل إشارة أو رسالة ذات طبيعة رمزية.
- ٣- حفر رسوم جميلة ملونة لبشر وحيوانات .
- ٤- تماثيل وأشكال ملونة تعكس الحياة البشرية والحيوانية فى البدارى وجزرة .

(١) نفس المصدر السابق.

\* مصطفى عامر (سليم حسن وشفيق غربال وآخرون) مصدر سابق ص (٥١٧) توجد صورة لبغايا تمرين مدرسى لتلميذ من الدولة الفتيمة على لوح حشبي مكسو بطبقة من الجص ويتضمن عبارات متكررة بالحظ الهيروغليفي والى جانبها عدة رسوم، أى له يجمع بين الخط والرسم معا من كتاب، التربية والتعليم فى مصر القديمة تأليف الدكتور عبد العزيز صالح، القاهرة الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٦، ص (٢٤٦) ولوحة ٦٥ ص (٤٣٥).

٥- وجود علامات ذات أصول نباتية وحيوانية استخدمت للدلالة فوق القذور أو التماثيل للإشارة على مالك الأتية أو التماثيل والمعتقد أن تلك الإشارات والعلامات هي التي تطورت فيما بعد إلى الكتابة.

٦- وجود أدوات الكتابة وبعضها وجد كاملا. (١)

ومن تلك النقاط سائفة الذكر فإنه يمكن استخلاص النتيجتين التاليتين :

أ- إن أقدم أشكال التعبير الإنسانى كان من خلال الصورة، حيث تحمل كل صورة مضمون رسالة ما أو تدور حول موضوع ما، ذلك لأن لكل صورة تأثيرها ومعناها الخاص .

ب- إن بعض الموضوعات التعبيرية رغم اعتمادها على الصورة كوسيلة لجأت إلى التجريد، من خلال إضافة بعض الخطوط الأفقية والرأسية والمعتدة والمتعرجة ثم إضافة بعض الوحدات الهندسية (٢) (مستطيلات مربعات... إلخ) مع المحافظة على النموذج الطبيعى المأخوذ من عالم الإنسان مثل الطيور والحيوانات والنباتات... إلخ وهذه الوحدات التجريدية تحولت فيما بعد من خلال عمليات تخطيطية موسعة إلى مجرد تركيب هندسى تجريدى مثل ما كان يصنعه المصريون فى تجميل القذور والأواني أو المنسوجات والحصير... إلخ وسوف نجد شبيه لتلك الأشكال التجريدية فى حضارة العراق القديمة (سومر وأشور) وعرفت هذه الوحدات فيما بعد باسم صليب المطة (٣) والتي تطورت فيما بعد إلى بعض للوحدات الزخرفية لدى الإغريق. المهم أن هذه الأشكال مع بعض العلامات الطبيعية الأخرى هي التي تحولت فيما بعد إلى حروف الأبجدية.

وهكذا يمكننا التأكيد على أن شكل التعبير المدون فى صورته الأقدم لابد أن يكون تصويريا بالضرورة وأن أشكالها جميعا لابد وأن تأخذ مباشرة من الحياة اليومية التي تقع عليها العين أو أن تكون تحويرا واشتقاقا من تلك الصور اليومية للحياة.

(١) مصطفى عامر، وسليم حسن وآخرون، نفس المصدر السابق.

(٢) قترى يارو، سومر فوبها وحضارتها، بغداد : وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة والنشر، ترجمة وتعليق نكتور عيسى سليمان، سليم طه النكريتي ط ١ ١٩٧٧، ص (٩١).

(٣) المصدر السابق نفسه .

## ٢- وسائل التعبير غير اللفظية :

من المؤكد أن حقل التعبيرات الدلالية المتعلقة باهتمامات ومشكلات وقضايا الفرد أو الجماعة الخاصة بالاستخدام اليومي أوسع وأكبر من أن تحتلها فقط سلسلة المنظومات التابعة للغة الملفوظة ذلك أن اللغة الملفوظة لا تشكل إلا مساحة صغيرة ولا تتحمل إلا حيزاً صغيراً من مجموع الساحة الدلالية<sup>(١)</sup>. ومن المؤكد ثانياً أن التعبيرات الإنسانية المشكلة بواسطة الحروف والأصوات (اللغة اللفظية) لا تستطيع أن تحيط أو تحوى بين ذراعيها كل آفاق الرمزيات الأخرى التي تؤلف ذخيرة لا تنتهى من الدلالات. كما أن النشاط اليومي للإنسان يحتاج للتعبير عنه إلى مجموعات متعددة من أنظمة التعبير فلا يمكن أن يختزل للنشاط والتجارب البشرية إلى كمية محدودة من علامات اللغة اللفظية ذات بعد دلالي محدود ومحدد. وكما يقول (الجرجاني) بأن أصعب المهام هي أمور الكلام عن الكلام، وكذلك تكون صعوبة اللغة اللفظية إن هي حاولت أن تغطي مساحات التعبير الخاصة فيما ليس هو أصلاً بمادة كلامية (لفظية). وهذه هي أحد قضايا البحث وجوانب تفصيله الأساسية، وتعنى بها اللغات الصامتة (غير اللفظية) ذات الرسالة الدلالية. وفي رأى بروكر (Brooker)<sup>(٢)</sup> أن الإنسان قد وظف العديد من وسائل التعبير المختلفة ولم يقتصر أبداً في تعاملاته منذ فجر التاريخ على وسيلة اللغة اللفظية ولقد استخدم الإنسان الحركات والصور والرقص والإشارات للتعبير عن معتقداته ومشاعره.

كما أنه قد ابتدع لغة من الأشياء نفسها، وحاول تطويع كل ما وقعت عليه يده من وسائل أو هداه إليه تفكيره من طرق وإبتكارات ويصنف (جيرجن روشي وكيس ويلدن) الوسائل غير اللفظية المستخدمة في التعبير إلى :

### ١- لغة الاشارات sign language

وتشمل الإشارات المختلفة التي يستخدمها الإنسان في التفاهم مع غيره ابتداء من الإشارات البسيطة الأحادية، إلى الإشارات المعقدة مثل الإشارات المستخدمة في التفاهم مع الصم.

(١) مطاع صفدى، "استراتيجية التسمية"، بغداد : دار الشؤون الثقافية وزرارة الاعلام، ط٢، ١٩٨٦.

(٢) فتح الباب (و)، وإبراهيم حفظ الله مصدر سابق.

## ٢- لغة الحركة والأفعال Action Language

الأفعال مثل المشى والجلوس والشرب... إلخ ولكل منهم وظيفتان:  
الأولى : هي للوفاء بالحاجة الشخصية للفرد الممثل في الرسم.  
الثانية : يمكن أن تغير في إعطاء دلالة، كما يمكن أن تستنتج منها معاني أبعد من مجرد البناء الخبري للصورة (١)

## ٣- لغة الأشياء object language

وهي اللغة الناتجة من مختلف الأشياء والموجودات وتشتمل أيضا على جسم الإنسان ومتعلقاته الشخصية. وهذه الأشياء جميعا يمكنها أن تنقل إلى المشاهدين جملة من المعاني والأحاسيس، بالإضافة إلى المعلومات التي قد تصاحب رؤية أو التعرف على هذه الأشياء، ومثال ذلك اكتشاف قطع أثرية من الحضارات القديمة. وعالم الأشياء هو عالم بلا حدود كما يقول (رولاند بارت) "ذلك أن الأشياء دائما تفتح على أقصى اتساع وتظل تكشف باستمرار وتتل على مزيد من المعاني وهي تظل قادرة على الإيحاء إلى أن تتحطم عندما تتحول إلى مادة صماء أو تصل إلى الطريق المغلق بأن يستنفذ منها الإنسان كل وظائفها".

ويعود (بروكر) ليعريف بأن كل شخص منا يحتاج في تعاملاته اليومية دائما إلى أكثر من لغة / لغات التعبير في شرح وجهة نظره وكذلك لتفهم تعبيرات الآخرين. ومن الواضح إننا جميعا نستخدم بالفعل عدة لغات (٢) وأن كل منها مستقل تمام الاستقلال ولا تتسخ الواحدة منها الأخرى.

ويعود ذلك إلى أن كل لغة مما سبق لها قوامها الخاص ووجودها المستقل ويعود استقلالها إلى أن كل منها تستطيع أن توفر فرصا للتعبير تعكس ما بداخلنا من خبرات، بطريقة أفضل وأسهل مما لو استخدمت لغة أخرى بديلة عنها.

وهذه اللغات المختلفة ميسورة لنا جميعا في استخداماتنا اليومية، ويطلق عليها (مطاع صفدي) اسم اللغة الاجتماعية أو اللغونة الاجتماعية - ويفسد، بمصطلح لغونة كل منظومة ترميزية دالة (٣) -- واللغونة هي الكلام أو اللغة.

(١) فتح الباب، إبراهيم حفظ الله مصدر سابق .

(٢) Roland Barthes, "A Barthes Reader" New York: Hill & Wang, 3 ed, 1986, P. (65).

(٣) فتح الباب، إبراهيم حفظ الله مصدر سابق.

وإذا كانت اللغة اللفظية هي الأكثر انتشارا والأسر استخداما وهذا ما وفر لها فرصة الاستقرار والوضوح والاجتهاد في وضع القواعد والأنظمة التي تعمل من خلالها مما حدا باتبشر هجر الوسائل الأخرى في التعبير تدريجيا والتركيز على ما هو سهل وبسيط.

ولقد دفعت هذه الأسباب بعض الفلاسفة والعلماء والباحثون إلى أن ينتقصوا من قيمة اللغات الأخرى، ويقول (سوزان لانجر) بأن المعنى الناتج من اللغة اللفظية هي نتيجة للتتابع ( والتوالي ) الذي نأخذه من إجمالي الرموز المنسابة في جملة معبرة وأن هذه البنية اللفظية ذات قواعد محددة تحكم تركيب وترتيب هذه الرموز .

### الرد على رأى سوزان لانجر :

ليس من الضروري أن يكون الرمز المفرد أو الكلى فى الصورة (اللغة غير اللفظية ) مرتبط بالمعنى الجمعى، ولكن يظل له معناه للمفرد الواضح والتميز. كما وأن مشكلة عدم الترتيب أو عدم وضوح السياق هو أمر مرئود عليه، وإن كان البحث سوف يرجئه قليلا حتى يعرض لرأى (روبرت شولوز وزميله كيلوج ) ثم يكون الرد موجها إلى كلا الرأيين دفعة واحدة وتعاديا للتكرار.

### رأى روبرت شولوز، وروبرت كيلوج (١)

يقول المؤلفان بأنه ما من أحد يمكنه أن يحدد التاريخ الذى لملك فيه الإنسان ناصية الكلام. أما عن تاريخ اللغة فهي عندهما تعود إلى أغوار سحيقة من عمر التاريخ ويرجحان بأنها نتاج حلقة ربما تكون مفقودة فى سلسلة النشؤ والتطور فيما بين الإنسان وقرء الجييون. وذلك قبل أن يتمكن الإنسان من قدرة السرد أو أن ينجح فى إعادة تلفظه بالكلام الذى يمكنه من إنحال السرور والمرح إلى نفسه أو على شخص من يستمع إليه(٢) . ومؤدى هذا الرأى كما يقول المؤلفان: هو أن هن السرد قد انتظر طويلا حتى يعرف الإنسان الكلام واللغة المنطوقة فقط. ! ؟

---

(١) R. Scholes & R. Kellogg, "the Nature Of Narrative", Oxford Press, inc. 1st Print, 1966.

(٢) .Scholes & kellogg, IBID, p (17) .

## الرد على شولز و كيلوج

١- إن كل ما هو متاح لنا حول نشأة اللغة ربما يكون قليلا جدا، ولا يجيز لنا، أن نصفها حتى بأنها المعلومات الأولية حول مرحلة تطور اللغة منذ نشأتها الأولى.

٢- إن معلوماتنا المتوفرة من الوثائق والكشوف الأثرية حول اللغة المصرية القديمة حتى في بدايات عصر الأسرات الأولى، ما زالت تؤكد لنا أن هذه الكتابات لم تكن أبدا في مرحلة الطفولة والتكوين الأولى<sup>(١)</sup> ورغم أن معاول الأثريين والاكتشافات الحديثة تؤكد أن تلك الكتابات ما هي إلا مرحلة متقدمة جدا من نظام للعلامات الدالة تطورت عبر سلسلة طويلة من التعيرات قبل أن ترسخ في قواعد وقوالب نمطية.

٣- إن أقدم لوحات العصر الفرعوني القديم المسماة بلوحة (نعرمر) والتي وجدت بقرية (الكوم الأحمر) شمالي (إدفو) وعلى وجهيها يوجد وصف تصويري من النقش البارز<sup>(٢)</sup> ولا شك بأن هذه النقوش هي من أنجح المحاولات السردية التي تستخدم الصور فقط في نقل رسالة تعبيرية حول انتصارات الملك (نعرمر). وهناك العديد من مقابض السكاكين والصلابات ورسوم الضياشير أو الرسم فوق الأواني والقصور مثل (صائد النعام) (ونزهة بالقوارب) من عصر حضارة مرمدة والعمرى ونقادة (ولوحات الصيادون) (والمعركة البحرية) (والحيوانات الخرافية) أو لوحة (شق القنة) في عهد (الملك العقرب)<sup>(٣)</sup>.

وكل هذه اللوحات والرسوم الجدارية والنقوش تعتمد فقط على الرسم والتصوير في توصيل مضمون رسالتها التعبيرية. وهو ما نراه ردا وافيّا على أن السرد لم يعرف إلا بوجود اللغة اللفظية بل إن السرد الصوري كان الوسيلة المعترف بها

(١) وجب. لمرى "مصر في العصر العتيق" القاهرة : دار نهضة مصر، الألف كتاب رقم (٦٠٣) ترجمة راشد محمد نويرى، محمد على كمال الدين، مرجعة نكتور عبد المنعم ابو بكر، ١٩٦٧ ص (٨١).

(٢) احمد فخرى د.، "مصر الفرعونية"، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية، الطبعة الخامسة، ١٩٨١، ص (٧٤ - ٧٥).

(٣) نعمت اسماعيل حسن (د) "فنون الشرق الاوسط والعالم القديم" القاهرة : دار المعارف ط٣، ١٩٧٩ ص (٢٥-٤٠).

أكثر، كما أن اختتام سدادات الجرار، وهي التي كانت تغلق بها فتحات جرار الخمر والطعام تزين بالعديد من الرسوم. ولقد وُجد على بعضها قليل من العلامات اللغوية التي توضح اسم المالك. وهذه العلامات اللغوية ربما كانت الأصل السابق للعلامات الهيروغليفية<sup>(١)</sup>، كما هو عند (امري)، غير أن نظام استخدام هذه العلامات كان يراعى فيه أولاً : الشكل الجمالى والتناسق وعنصر التماثل، كما فى حالة الحتم الخاص بالوزير (حماكا) والذى وُجدت مقبرته فى سقارة حيث يكتب اسم الوزير (حماكا) على اليمين ثم يكرر الاسم بالمقلوب (كاحما) على اليسار تحقيقاً للتوازن (السيمترية) وتحقيقاً للغرض الجمالى بعد أن تحقق الهدف الإخبارى بذكر اسم صاحب الشيء.

### ود آخر على انصار اللغة اللفظية :

أورد البحث عدة آراء تقول فى محلها بأن اللغة الحقيقية هى فقط اللغة اللفظية وإن ما عداها لا يمكن أن يرقى إلى مستوى ما يعتبرونه اللغة الحقيقية من وجهة نظرهم.

وبستطيع البحث هنا أن يتوقف للرد على تلك الآراء من واقع حال اللغة المصرية القديمة. ولكن قبل أن يدخل البحث فى تلك النقطة عليه أن يشير بوضوح إلى أن اللغة المصرية القديمة التى نعرفها من خلال خطأ شائع بتسميتها باسم الهيروغليفية، وليس من خلال اسمها الحقيقى والذى كان المصريون القدماء يطلقونه عليها وهو "اللغة المقدسة" أو كلام الآلهة<sup>(٢)</sup> (Goods words).

ويقول (جاردنر) إن المصريين قد ابتكروا فى زمن سحيق يسبق مرحلة الأسرار طريقة للتعبير بالصورة فقط، حيث يتم استغلال الرسم أو الصورة كناية عن معنى. وشاعت هذه الطريقة فى التعبير عن الحكمة أو اللغز (Rebus or Charade)<sup>(٣)</sup> بحيث تنقش أو تصور مجموعة من الصور تحكى قصة إيمائية أو تمثيلية تعبر أو تفيد معنى ما. ويظل هذا السجل المرئى للأحداث والوقائع ثابتاً، يسهل الوصول إليه لمن كانوا السبب أو لآخر بعيداً عن ساحة الأحداث لحظة

(١) و.ب. امري، مصدر سابق ص (١٨٤) .

(٢) Alan, Gardiner, "Egyptian grammar", London. Oxford university press 3rd, 1973, P(1)

(٣) Ibid, P. (6).



وقوعها. ويعود (جاردينر) يؤكد بأن الكتابة المصرية القديمة هي أحد الفروع الأصلية لفن التصوير. وأن روابطها العضوية إنما تتبع فقط من قواعد فن الرسم والتصوير وليست من قواعد اللغة المملوطة. صحيح أنه في مرحلة لاحقة سميها (جاردينر) مرحلة الإنحراف أو الخطوة الحدية، استخدمت بعض الصور في اللغة ليس للدلالة على تلك الأشياء نفسها التي تمثلها الصورة أو الفكرة أو حتى للدلالة على مفهوم مشابه، ولكن كان المراد منها آنذاك أن تدل على بعض الأشياء المختلفة التي لم تكن عرضة للتمثيل بواسطة الصورة، ولكن كان لهذه الأشياء بالصدفة الأداء الصوتي أو اللفظي أو تلفظ مشابهة ولعل هذا هو أول انحراف من الصورة ذات الدلالة إلى ترميزات مجردة ذات طابع صوتي<sup>(١)</sup>. ورغم هذا النطوّر الحدّث في اللغة المصرية القديمة، فإنها لم تحاول قط أن تجعل للعناصر الصوتية محل العناصر البصرية (الصورة)، وظلت عبر تاريخها الطويل كتابة مصورة مقصّدة إلى أبعد مدى في استخدام العناصر الصوتية وذلك من حلال خصوصية شديدة التفرد يفسرها (جاردينر) على النحو التالي بأن المصرية القديمة تجعل جزءاً من الأشياء المصورة على هيئة منمنمات، وواضح جداً أنه يراد منها أن تفسر طبقاً لقواعد لغوية، بينما الجزء الآخر منها وهو الأكبر حجماً يراد به أن يفسر أو يؤول بطريقته بصرية خالصة ودون الرجوع إلى اللغة بل يقصد منها أن تكون دائماً خارج إطار اللغة المملوطة<sup>(٢)</sup>. وسوف نجد هذه الأفكار أنصاراً عدة، كما أنها - أيضاً - لن تعد من يناصبها العداء.

ولعله من المفيد أن نذكر دور فنل السينما (سيرجي إيزنشتين) في إعادة اكتشاف أهمية الرجوع إلى اللغة المصرية القديمة وكذلك للغات المصورة الأخرى مثل الصينية واليابانية<sup>(٣)</sup>.

كما أنه لا بد للبحث أن ينوء بأدوار منظرين سينمائيين آخرين من أمثال (بيروولن، بازوليني، كريستن ميتز واخرون) ولكن البحث يؤجل ذلك إلى مرحلة لاحقة. وقبل أن يغامر البحث هذه النقطة فإنه يجد نفسه في مواجهة صياغة سؤال

(١) لمزيد من التفصيل يمكن الرجوع إلى النظرية الخاصة بـ اللغة الهيروغليفية التي صاغها

عالم المصريات (زيتيه) في كتابه "Das hieroglyphische Schriftsystem" Leipzig, 1935

(٢) Alan Gardiner, P. (8).

مصدر سابق

(٣) Sergei Eisenstein, "Film Form", London: Dennis Dobson LTD P P (29-30)

قد يثير إشكالية جديدة على المستوى البحثي / النظري وعلى المستوى الجمالي أيضا. ذلك أن السؤال الملح هو ماذا حسر للملم من جراء سيطرة عناصر اللغة الملفوظة وتضاؤل العناصر التصويرية ونهيتها من جراء انهيار لو موت اللغة المصرية القديمة ؟ لكن الإجابة على ذلك السؤال سوف تجر البحث حتما للخروج عن المساحة المحددة له سلفا ومن ثم فإن الإجابة عليه ليست من فرضيات البحث ولا من واجباته الأنية. فهو سؤال مؤجل وإشكالية مطروحة، وربما تكون أحد الواجبات المنفصلة والتالية التي يعد الباحث بدراستها في مشروع قادم.

ولعل تجربة اللغة المصرية القديمة باتت تؤكد، دون لبس أو غموض. مزية كل لفراض للشك أو الاحتمال. بأن الحقيقة البقية والوحيدة هي أنه منذ اللحظة التي وعى الإنسان فيها كينونة وجوده بات يتلفت يمينا وعن شمال يمسك من خلال عيونه كل صورة يرى بها الوجود أمام ناظريه وصار الوجود من حوله هو جماع كل تلك الصور التي تنطبع على شبكية عينيه. وصارهم الإنسان الأول هو فحص كل صورة تلتقطها حقيقته ويفتش بداخلها عن معنى أو فكرة. ومن هذه الأفكار والمعاني - التي امتلكها - صار عليه أن ينشغل بمشكلة الوجود صار على الإنسان - منذ ذلك الحين - واجب لفض اللفز وهتك أسرار الوجود وكان على الإنسان أيضا ذلك أن يسترجع ويستدعي كل تلك الصور الممثلة لوقائع مضى زمانها وانفضى، وهو أيضا الذي أعاد تمثيل ما يروى له من وقائع وأحداث لم يتوفر له مشاهدتها أو المشاركة في وقائعها - فيقوم بتشكيل صور متوهمة يحاكى بها ما قد يظن أنه تمثيل لتلك الوقائع والأحداث على الصورة التي حدثت يوما ما.

وإذا كان كل ذلك ممكنا ومحتملا لانه هو نفسه ما وقع فيما سلف من تاريخ فهل يسمح البحث لنفسه أن يقول بأنه في البدء كانت الصورة، رغم ما يكنه البحث من احترام وتقدير واجب لعبارة الكتاب المقدس. قى البدء كانت الكلمة (١).

إن جرءا هاما من رحلة الإنسان في اتصاله بالعالم، هو حتمية مواجهة المشكلات والألعاز والقضايا التي تبرز أمامه في أثناء محاولاته المستمرة للسيطرة على الكون وتطويره إياه، ومن ثم محاولة امتلاكه والسيطرة عليه.

(١) الكتاب المقدس، انجيل يوحنا، القاهرة : دار الكتاب المقدس، ١٩٦٨ (اصحاح ١، آية ١).

## السره وسيلة اتعالية :

فى اتصال الإنسان بالعالم الخارجى أو بغيره من البشر فإن الأقدار تقذف بصعوبات تعترض طريقه، كان لابد عليه أن يواجهها ويتخذ قبالتها اختيارات أو مواقف. وهو يجتهد فى كل الأحوال أن يجد لها حلا أو يزيحها من طريقه. لكن تلك للصعوبات لم تكن وحدها فقط هو ما يواجهه الكائن البشرى، بل كان لازما عليه أن يواجه مشكلات أخرى هى بمثابة ألغاز ذلك عندما يتصل بنفسه ويستغرق فى ذاته، فاللغز بخلاف المشكلة فهو يقع بداخلنا، نواجهه على أفراد، نستغرق فيه وهو أيضا يستغرق فينا<sup>(١)</sup>.

وتواصل محاولات البشر جميعا دون انقطاع فى مواجهة كل من القضايا / المشكلات تلك التى تقطع الطريق على مسيرة الإنسان والتى لابد من مواجهتها مهما كانت الصعوبة ومهما كانت تكلفة الحل والوقت المبذول، ذلك أنه الطريق الوحيد الذى لابد أن يعبد وأن يشقه الكائن البشرى فى رحلة تقدمه وتطوره أما اللغز فكل منا يواجهه على أفراد يضغط علينا ويجبرنا على المواجهة.

وتتكرر محاولات البشر جميعا فى مواجهة المشكلة وكذا اللغز فيزداد الإنسان خبرة وتصبح الحياة لكثير ثراء وتنوعا بل إن أكثر أشكال الرسوم بدائية للحيوانات والطيور لم تكن بتسجيل الشكل الخارجى فقط للحيوانات بل تعدت ذلك الإطار العام إلى رسم القلب والعظام والأحشاء الداخلية<sup>(٢)</sup> مما يعنى رغبة أكيدة لدى البشر للغوص فى قلب الأشياء والتقيب الدائم عما وراء الشكل الظاهرى للأشياء والموجودات.

وحتى عندما لم يتيسر للنشر أو يتاح لهم أن يعرفوا إلا ذلك الشكل الظاهرى فقط سواء لقصور أدوات البحث عن المعرفة آنذاك أو لصعوبة إدراك ما وراء الظاهر من الشيء الموجود فإن الذهن البشرى لم يقعه العجز، ولم يستسلم لليأس. بل نرى الإنسان ينثر على عزلته داخل فرديته الضيقة ويسعى مدفوعا بأشواق الاتحاد فى كلية أوسع نحو احتواء العالم محلقا إلى أبعد النجوم والمجرات منقبا فى

(١) قيس هادى احمد (د.)، "الفلسفة الوجودية عند حبريل مارسيل، بغداد : افاق عربية ص ١٢، ع ٣، مارس ١٩٨٧.

(٢) جون ديرموند برنال "العلم والتاريخ" بيروت : المؤسسة العربية للدراسات، ترجمة على على ناصف، ط١، ١٩٨١.

أعتقد أن سرار الوجود فهو يريد أن يتواصل مع النفس ومع الآخرين، يريد أن يتخطى  
بحديثه مجرد سجن لذات الضيق ليتصل بأى شيء وكل شيء خارجى أبعد من  
الآن.

فيبتكر حديثاً لم يقع ويروى حكاية لم تحدث يحاول بها أن يفسر ظاهرة ما أو  
يحيب على تساؤل ما وهو دون أن يدري وبغير قصد يحد نفسه وقد صاغ بالفعل  
رواية أو حكاية أسطورية. وهذه الابتكارات القصصية، بجانب فائتها للبشر فى  
مرحلة مبكرة من نمو وتطور الحضارة - كمادة للتفسير صالحة لعهم الحياة والكون  
- فلي فائتها الأخرى لا تمل أهمية من حيث أنها بدايات فن السرد ورواية  
الأحداث والحكم والأمثال .

وبناء على ما سبق نلاحظ أننا نعيش فى عالم ملئ بالحكايات. فنحن نحكى عما  
نكون قد مررنا من أحداث أو خبرات أو وقائع. نقص كل ما كنا عليه شهود وما  
وقعت عليه عيوننا أو وعته الذاكرة نروى فيستمع إلينا الآخرون، ثم تتبادل معهم  
الأدوار نسمع نحن ويقومون هم بدور الرواية والحكى، نحكى أحلام النوم وكوابيس  
الليل وننسج قصصاً عن أمنيات القلب والحياة، ونصنع من الوهم وأحلام اليقظة  
شيئاً يصلح للسرد والرواية. ونلقى السمع بشغف إلى حكايات وقصص الآخرين  
ونتعجل سماع روايات الآخرين مما سمعوه هم، حتى إذا لم يكوبوا هم أنفسهم  
أصحاب الأحداث أو الوقائع أو شهودها.

من كل ما تقدم نستطيع أن نؤكد أننا نعيش وسط عالم تملؤه الحكايات. عالم لا  
ينقطع منه القصر والرواية، عالم مستمر من السرد والحكى، قد يكون غيرنا هم  
مادة حكاياتنا لكننا سوف نصبح بدورنا مادة لحكايات الآخرين.

نسرود ونروى وسرد غيرنا ويبتكرون ويزيدون ويزخرفون فيزداد فن السرد  
ثراء وتنوعاً. وربما نردد قول باشلار "إن ما أنشأ الإنسانية هو السرد" (١) لكن هل  
توقفنا قليلاً لكي نتعرف على فن السرد؟ ولكن قبلها نطل على تعريف المصطلح.

(١) غاسقون باشلار، "جبلية الزمن"، بيروت: ص (٦٥).

## السرد :

وردت في القرآن الكريم مرة واحدة : يقول التنزيل \* أن اعمل سابغات وقدر في السرد واعملوا صالحا إني بما تعملون بصير (١) وفي صفة (كلام رسول الله ﷺ) انه كان لا يسمد الحديث مردا أي يتابعه ويستعمل فيه (٢) .

والسرد هو المتتابع (٣) وقيل لأعرابي أتعرف الأشهر الحرم ؟ قال نعم، واحد فرد وثلاثة سرد، الفرد رجب والثلاثة السرد ذو القعدة وذو الحجة والمحرم. والسرد في اللغة "هو مقدمة شيء إلى شيء وتأتي به متصفاً بفضله في إثر بعض متابعا". ويقال فلان يسمد الحديث مردا إذا كان جيد السياق له، وسرد الدرع نسجها وربط كل حلقتين وسمرها (٤)، والسرد هو اسم جامع للدروع وسائر أنواع الحلقات، سردها أي نسجها، المسمد أي اللسان.

ويقول (الزجاج) السرد هو السمر، والسرد موضع من الأرض، والسرد عند البلاغيين العرب مرانف للنظم فيقول (عبد القاهر الجرجاني) \* للنظم هو تعلق الكلم بعضها ببعض، وبعضها بسبب من بعض ثم يعود ليُفسر كيفية هذا النظم فيقول \* وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق وكذلك كان عندهم نظير النسيج والتأليف والصياغة والبناء والوشى والتحرير وما أشبه من ذلك مما يوجب اعتدال الأجزاء بعضها مع بعض إلخ (٥) .

أما شروط النظم عند (عبد القاهر) فيوضحها في كتابه (دلائل الإعجاز) فيقول \* لك ترتب المعاني أو لا في نفسك. ثم تحذر على ترتيبها الالفاظ في نطقك (٦) : وإنما لو فرضنا أن تخلو الالفاظ من المعاني لم يتصور أن يجب فيها نظم وترتيب (٧) . ويكاد (جاستون باشلار) يكرر نفس السطور مع تغيير طفيف في بعض الكلمات فرضتها بالطبع ظروف التطور الحضاري ولغة العصر ولكن يظل المعنى واحداً.

- (١) سورة سبأ الآية (١١).
- (٢) ابن منظور : لسان العرب، ج ٣، مادة سرد ص (١٩٨٨).
- (٣) نفس المصدر السابق، ص (١٩٨٧).
- (٤) المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، القاهرة : ط ١، ١٩٨٠ ص (٣٠٨).
- (٥) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، القاهرة : مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح، ط ٦، ١٩٦٠، ص (١٢)، تحقيق محمد رشيد رضا.
- (٦) نفس المصدر السابق، ص (٤٩).
- (٧) نفس المصدر السابق، ص (٤٩).

ويقول (باشلار) عن تكوين الحدث المردى " لا تتجمع الحوادث على امتداد الوقت مثل حبات مباشرة وطبيعية، فهي بحاجة إلى الترتيب والانتظام منظومة عقلانية أو اجتماعية تمنحها معنى وتاريخاً" (١) . وللاجاحظ رأى قريب من ذلك ولكنه يركز على الصياغة وتصوير المعنى وأرائه متفرقة في كتابة (الحيوان) (٢) .

وبعد هذه المقدمة اللغوية علينا أن نفحص الجذر التاريخي الذى خرج منه هذا المصطلح.

### الأصل التاريخي للمصطلح :

يعود الأصل التاريخي للمصطلح إلى الكلمة اليونانية القديمة (Mythos)، وهذه بدورها تعنى بالتحديد الدقيق قصة تقليدية (٣) . ويعتبر كتابى (أرسطو)، فن الشعر و"الخطابة" من أقدم النصوص النقدية التى تعرضت بقدر معقول من التفصيل لماهية السرد. كما يمكن أن نضم كتاب (هوارس) فن الشعر إلى تلك المرحلة المبكرة، التى تعرض فيها المنظرون لقضية السرد. وبخصوص الاسهام العربى فى تلك القضية فيمكن للبحث أن يعتبر كتاب "العبارة" لابن سينا من أهم الإسهامات النظرية فى ذلك المضمار.

### مدخل تاريخي :

وقد يعتبر دارسوا الأدب العربية أن (هوميروس) هو أول من مارس دور الراوى بشكله الفنى المعروف فى الأدب العالمية.

لكن البحث يتحفظ كثيراً بازاء تلك القضية، حيث أن النصوص الأدبية التى تم الكشف عنها وتحقيقها فى الفترة الاخيرة من إبداع المصريين الاقدمين والتى تسبق الابداع الاغريقى يتبدى فيها أدوار الراوى والقص غير مباشر والحوار والمونولوج الداخلى... الخ (٤) .

(١) غلستون باشلار، "جدلية الزمن"، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات ط١، ترجمة خليل احمد خليل، ص (٦٥).

(٢) الاجاحظ، "الحيوان"، القاهرة : مكتبة مصطفى الطبى، ط٢، تحقيق عبد السلام هارون، د.ب.

(٣) R. Scholes & R.K., OP. Cit.

(٤) فى هذه النقطة يمكن الرجوع إلى كتاب "الادب المصرى القديم" د. سليم حسن، وكذلك ميريام ليشتهايم "الادب المصرى القديم"، أربعة اجزاء، وغيرها من الكتب.

ويمكن اعتبار كتاب (كلارا ريفيز) Clara Reeves هو أول نص وضع باللغة الإنجليزية لدراسة أصول وتقاليد السرد ولقد ظهر هذا الكتاب للمرة الأولى في عام (١٧٨٥) تحت عنوان "the progress of romance through times"، 'countries and manners' والكتاب يرصد بعض المحاولات في فهم طبيعة السرد من خلال التعرض لبعض النصوص الأدبية المشهورة القديم منها والمعاصر بالنسبة للكتابة مثل رحلات جليفر، روبنسون كروزو، ترمسترام شاندو وقلة أو ثرائتو، كما أن المؤلفة تعرضت بالفحص لبعض أنواع أخرى من الحكايات والقصص، وبالمقاييس لتلك الفترة فلا بد أن نقول أن عملها كان ذا فائدة كبيرة.

ولقد أفاد دارسو الأدب ومنظرو النقد الأدبي من كتابات أخرى جاءت إلى حقل الأدب من مجالات عديدة مختلفة مثل (جيمس فريزر) صاحب "الفصل الذهبي" الذي قدم معلومات قيمة وحيوية حول العلاقة بين الأدب والثقافة بين الشعوب البدائية. كما أن مثل هذه المعلومات قد حفزت كثيرا من الباحثين للاهتمام بقضية السرد الروائي، مثل (جيسي ويستون Jessie weston) من البدائية إلى الرواية. ثم جاءت إسهامات علم النفس فشارك (يونج) بدراسات لإبراز العلاقة التي تنشأ بين الأدب والعمليات العقلية للفرد. ثم جاءت محاولات الباحثين لاختضاع الأدب الشفاهي للبحث والدراسة. بل يصل التطرف إلى حده الأقصى عند واحد من أعمدة الدراسات الأدبية (ميلمان بيرى) حيث يقول "يتكون الأدب من جزئين رئيسيين، ليس بسبب وجود ثقافتين ولكن لأنه ببساطة يوجد نوعين من الصياغات أو الأشكال، أحدهما شفاهي والشكل الآخر مدون" (١)

وقبل محاولة التحديد الدقيق لمصطلح السرد فإنه يتوجب أن نستعرض بعض الاجتهادات في محاولة تحديد المصطلح وهي المحاولات التي أتت للبحث الاطلاع عليها ومناقشتها.

### تعريف المصطلح :

ينكر (شولز وكيولوج) في كتابهما طبيعة القص / السرد "لنا نغنى بالسرد كل تلك الأعمال الأدبية التي تتميز بخاصيتين.

---

(١) Rebert Scholes, R Keolgg. OP. Cit. p. (18).

## ١- وجود قصة أو حكاية

٢- توفر شخص يقص لنا أو يخبرنا بهذه القصة أو يرويها (Story teller) ثم يستبعدان فن المسرح من ذلك التعريف "أما الدراما المسرحية رغم إنها قصة ويتوفر لها شخصيات فإنها لا يوجد بها رأو لأنها تؤدي مباشرة كما يطلق عليها (أرسطو) محاكاة لأحداث نجدها في الحياة" (١). ثم يستبعدان أيضا للدراما الغنائية الشعرية لأنها - عندهم - تمثيل مباشر، ويقصران السرد على وجود رلو يتكلم لنا ويحدثنا ويحكي لنا عن حادثة أو فعل ويضربان القمط (بروبرت فورست) في رواية (الاحمر المتلاشى) ثم يضعان إطارا حاسما لمعنى السرد في الصياغة التالية :

"من أجل كتابة نص سردي فلابد من وجود رلو لا أكثر ولا أقل وحكاية . فقط هذا كل ما نحتاجه". (٢) ويقول (موريس بيجا) "السرد هو أى عمل يقوم على استعادة قصة أو حادثة" (٣). وتقول (حروتد شتاين) إن التحكى أو السرد هو "ما يمكن لكل شخص أن يقوله بأى طريقة عن أى شيء يمكن حدوثه / حدث بالفعل / سوف يحدث بأى شكل" (٤).

ويعرف (ثروت لباظة) "السرد القصصى بضرورة استناده إلى مغزى أخلاقي في الأساس أو هدف أو فكر، حتى يقول بها القصاص شيئا مهما يكن هذا الشيء قد يدعو إلى تحطيم الاخلاق أو يدعو إلى إكبار الاخلاق" (٥)، هذا عن هدف السرد، أما عن فنيته فهي عدة "في اختيار للكلمة المؤدية" (٦)، مع الإحراز والبعد عن تفاصيل الواقعية الطويلة الكثيرة للجمال" (٧)، وبدلا منها يحيد الصور السريعة المتتالية التي تشبه توالى المشاهد السينمائية (التي تندهر لها النفس) (٨).

(١) Robert scholes, R Keolge OP. Cit. .p (١ - 4).

(٢) Robert scholes, R Keolge IBD, p. (4)

(٣) Morris Beja, "Film & Litrture", New york: Longman, 1980

(٤) Morris Beja, IBD.

(٥) ثروت لباظة، "السرد القصصى في القرنين لكريم"، القاهرة : دار نهضة مصر، د. ت ص (٦).

(٦) ثروت لباظة، نفس المرجع السابق، ص (٨).

(٧) ثروت لباظة، نفس المرجع السابق، ص (٩-١٠).

(٨) ثروت لباظة، نفس المرجع السابق، ص (١٠-١٣).



أما (جوزيف ميشال شريم) فيعرف السرد بأنه كناية عن مجموعة الكلام الذي يؤلف نصا يتيح للكاتب أن يتصل بالقارئ<sup>(١)</sup>، ويعرف (بيرس لوبوك) السرد عندما يطرح سؤاله حول ماهية القصة ؟ فيقول قبل كل شيء هناك تتابع في صور الحياة التي تعيشها أجيال معينة وكذلك في رؤية أنها النمو من فكرة والتطور بها<sup>(٢)</sup> بهدف تقديم وعي متسع الزاوية يعانل تجربتنا وخبراتنا في الحياة ويثريها. والسرد عند (إيه. ام. فورستر) هو قص أحداث مرتبة في تتابع زمني حيث يأتي فيها الغذاء بعد الإفطار والثلاثاء بعد يوم الإثنين والإنحلال بعد الموت... إلخ<sup>(٣)</sup> ويقول (محمد حسين هيكل)<sup>(٤)</sup> بأن السرد هو القدرة على التصوير ونقل خبرات وتجارب البشر والنقاط صورة حياة الجماعة التي يعيش فيها الكاتب وإثباتها على الورق. أما (عيسى عبيد) فيذكر بأن الرواية هي الاعتماد على قاعدة الحفنى الدقيقة الصادقة والمحددة<sup>(٥)</sup>.

أما (ب. د. هويوه) فينشر عام ١٧١٠ تعريفا يقول مؤداه بأنه الأحداث المتخيلة لمغامرات غرامية تكتب بالنشر وبطريقة فنية هدفها المتعة والعظة<sup>(٦)</sup> ويركز (فيلدنج) على الشكل الملحمي للقص مع أهمية إبراز أبعاد الشخصيات<sup>(٧)</sup>. أما الماركيز (دى صاد) فلا يهتم من الرواية إلا مغزاها الأخلاقي وشحنة المشاعر التي تستنفر للقارئ وتشككه في أفكاره للراحة<sup>(٨)</sup> ويعرف (حان لوفيف) السرد بقوله " إنه كل قول يستحضر إلى الدهن عالما مأخوذا على محمل حقيقى في بعديه المادى والمعنوى ويقع فى زمان ومكان محددين ويقوم فى أغلب الاحيان معكوسا من خلال منظور أو لكثرا بالاضافة إلى منظور الراوى<sup>(٩)</sup>.

(١) جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، بيروت : مؤسسة الدراسات الجامعية، ط١، ١٩٨٤، ص (١٦).

(٢) بيرس لوبوك، "صمة الرواية"، بغداد : وزارة الاعلام والثقافة، ١٩٨١، ص (٣٧-٣٨).

(٣) إيه. ام. فورستر، "ركان القصة" القاهرة : دار الفكر، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية، الالف كتاب عدد ٣٠٦، ١٩٦٠، ترجمة كمال عباد، ص (٩).

(٤) امينه رشيد (د)، "حول بعض قضايا نشأة الرواية"، القاهرة : مجلة فصول، مجلد ٦، عدة ٤.

(٥) نفس المصدر السابق ص (١١٠).

(٦) نفس المصدر السابق ص (١٠٩).

(٧) نفس المصدر السابق ص (١١٠).

(٨) نفس المصدر السابق ص (١١٠).

(٩) سيزا فاسم (د)، "بناء الرواية"، القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ط١، ص (٢١)، ١٩٨٦.

لما (ميك بال) فإنها لا تشترط أن يكون السرد نصا لغويا وأن النص السردى عندها هو الذى يشترط فيه فقط وجود أداة تقوم على روايته أو سرده أو حكايته من خلال سلسلة من الأحداث المنطقية التى تروى أو تحدث أو التى تدرك بواسطة الشخصية<sup>(١)</sup> .

يقول صدوق نور الدين بأن السرد هو علاقة بين مرسل ومستقبل من خلال وسيط هو اللغة فى حالة السرد الأدبى ويشترط التزامين للأحداث كيما تظل مبنية على التشويق الناتج عن التساؤل الهادف لربط الأسباب بالمسببات، أسباب الوقائع والأحداث والقضايا، بدوافعها .

ويشترط له أيضا وجود عنصر الرلوى الذى هو حامل السرد / المعرفة<sup>(٢)</sup> ويذكر (دنييس دنييتو) بأن السرد يتم من خلال أى وسيط مرأى أو مسموع.. إلخ هو فى الأساس حكاية أو قصة ولكن بعض أنواع القصة أو الحكى لا يبنى بالضرورة من سلسلة الأحداث، وللـسرد عند (دى نيتو) عناصر يسميها مفردات السرد Narrative Elements، "وتتكون بشكل رئيسى من التيمة، للحبكة، المكان، الزمان، الشخصيات، ومجموعة العلاقات فيما بينهما"<sup>(٣)</sup> .

والسرد عند (وين بوث) : "هو حيلة أو وسيلة لإخبارنا بأحداث من خلال شخصية الراوى"<sup>(٤)</sup> . وفى كتابه بناء الرواية يقول (أدوين موير) حول مشكلة السرد بان كل رواية أو قصة لابد أن تروى أحداثا تحرى وفق نظام معين وأن الفرق بين أى قصة وأخرى هو فى ذلك النظام، والقص عنده سلسلة من الأحداث... وهى بوجه عام خارقة للعادة.. ونظام تسلسل الأحداث عنده يدفع للتشويق ويروز السوال الدائم ماذا بعد ؟<sup>(٥)</sup> أما (يمنى العيد) فتقرى بأن السرد الحديث لم يعد هو التركيز على فعل الشخصيات المرتبطة فيما بينها بعلاقات وتتحرك بناءا على حوافز تعود إلى حبكة أو عقدة، ومن ثم إلى نهاية أو حل بل أن

(١) Meik Bal, "Narratology", Toronto Toronto University Press, 1985, p (11-25).

(٢) صدوق نور الدين، "السردى والشعرى"، بغداد : دار الشؤون الثقافية، افاق عربية، ص ١٢، ع ٣، ١٩٧٨، ص (١٣٨) .

(٣) Dennis Denitto, "Film Form & Feeling", N.y: Harper, 1985, (P. 5).

(٤) Booth, "Rhetoric of Fiction", Chicago Chi Univ Press, 1963, pp (3-8)

(٥) أدوين موير، "بناء الرواية"، القاهرة : المؤسسة العامة للتأليف والانتباء والنشر و الدار المصرية للتأليف والنشر، ترجمة إبراهيم الصيرفى، ١٩٦٥، ص (١٢، ١٥) .

السرد عندها هو "القول - Discours، من حيث صياغة الحكاية أو هو قامة بنيتها الروائية من حيث مجال التقنية وكيفية السرد أو شكله... حيث تهمل الحكاية ويركز على نمط القول المحدد لنمط البنية" (١).

ويورد (جيرار جينت) تعريفا قديما وكلاسيكيا يلقى به على سبيل الحصر لمجموعة التعريفات الخاصة بالسرد، وتقدمه هنا لطرافته حيث يقول إن الحكى هو الحدث، ولكنه ليس للحدث الذى نحكيه الآن وإنما هو الذى يتعلق بشخص ما يحكى لنا شيئا أى أنه فعل الحكى (السرد) ذاته (٢).

اما (سلوميت ريمون كيان) فتعرف السرد على النحو التالى هو التواصل المستمر الذى من خلاله يتجلى السرد كرسالة يتم تبادلها بين المرسل والمتلقى / المستقبل (٣).

اما (ابن المقفع) فقد شرع تلخيصا عالية فى الإيجاز، ربما، نجد صداه مفصلا فيمن تلوه من مؤلفين، أثبت البحث بعض أقوالهم، فيما تقدم، حيث يقول عن كتابه (كليلة ودمنة) "وقد جمع هذا الكتاب لهوا وحكمة، فاجتباها للحكماء. لحكمته، والسخفاء للهوى" (٤). فالسرد عنده ضرورة تعليمية، وهو مشتمل على خطاب مباشر للعقل، ولكنه مغلف بإطار زاهى الألوان يخلب النفس ويشد النظر وخطاب العقل هذا يستعين باللهو والسمر (٥).

ولقد سبق أن بين البحث أن أحد معانى السرد فى اللغة وهو النهو والسمر، وهو أيضا الهدف نفسه الذى يحدده (أرسطو) فى فن الشعر، ثم من بعده (هوراس)، فيقول "غاية الشعراء إما الاقادة لو الإمتاع"، أو إثارة اللذة وشرح عبر الحياة... فلنكن الفصص التى أريد بها الإمتاع قريبة من الواقع قدر المستطاع.. إلخ (٥).

- 
- (١) يعنى العيد (د)، "الراوى الموقع والشكل"، بيروت: مؤسسة الأبحاث، ص (١٢٥).
- (٢) G. Genette, 'Discourse du Recit, Figures "III, Paris : Seuil, p (71).
- (٣) ابن المقفع، "كليلة ودمنة" بيروت: دار التحيل، (د.ت) مكتبة المتنبى، بالقاهرة.
- (٤) عبد الفتاح كيليطو، "الحكاية والتأويل، دراسة فى علوم السرد العربى"، الدار البيضاء : دار توبقال للنشر، ط ١، ١٩٨٨، ص (٣٦).
- (٥) هوراس، "فن الشعر"، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط ٢، ١٩٧٠، ترجمة د. لويس عوض، ص (١٣٢).
- (٦) S.R. Kenan, "Narrative Fiction", London, 1984.

ولقد اقتصرَت الدراسات والأبحاث النظرية حول قضايا السرد الروائي، في حقل النقد الأدبي قبل (باختين)، والذي استفاد هو الآخر كثيرا من مجمل الحصيله النقديه التي أجزرتها جماعات الشكلايين الروس قبل عام ١٩٢٩ حين دفع إلى المطبعة بكتابه "شعرية دوستوفسكى" والمعنون كذلك "قضايا الفن الإبداعى عند دوستوفسكى" (١) على جملة محددات تعين بعض مشكلات السرد والسرد الروائى عند (أيه. أم. فورستر) هو كل عمل خيالى بالشئ يزيد على خمسين ألف (٥٠٠٠٠) كلمة وهو لا يعترف إلا برؤى وحيد يتحمل بمفرده عبء السرد. أو كما يسميه هو الحكاية والتي يجعلها بمثابة القلب من جسد العمل الفنى وتجرى دائما على لسان المؤلف، حتى عندما يقدم مختلف الشخصيات أو ما يسميهم (بالناس).

### عناصر، أو عوامل السرد:

يتردد في الكتابات النظرية الخاصة بالسرد عبارتان رئيسيتان، رأى البحث أنه من الأفضل ضرورة تحديد معنيهما والوقوف على جوانب الاختلاف أو الاتفاق فيما بينهما هما "عناصر السرد" و"عوامل السرد".

### أ. عناصر السرد

فالعنصر في اللغة هو الأصل أو كما يقول الأزهرى في (لسان العرب)؛ للعنصر هو أصل الحساب (٢)، وهو عند الفلاسفة "آخر ما ينتهى إليه تحليل الأجسام فلا توجد فيه قسمة الا إلى أجزاء متشابهة" (٣).

أما العوامل ومفردها عامل، هي ما عمل عملا ما أو أحدث فعلا أو أثرا في غيره، وعند (ابن منظور) هي الأرجل أو قوائم الدابة التي عليها تتحرك (٤). وهنا

(١) ب. باختين، "قضايا الفن الإبداعى عند دوستوفسكى"، بغداد: دار الشؤون الثقافية، سلسلة المئة كتب، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة د. حياة شرارة، ط١، ١٩٨٦، ونفس الكتاب تحت عنوان "شعرية دوستوفسكى" لنفس المترجم والمراجع ط١، الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٦، ويشير في الهوامش إلى دراسات ميكتور شكوفسكى، بوريس توماشفسكى، وك. خلايف، وآخرين، ص (٣٩٤ - ٣٩٦).

(٢) ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، ص (٣١٣١).

(٣) مراك وهبه (د) وآخرون، "المعجم الفلسفى"، القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ط٣، ص (٢٨).

(٤) ابن منظور، نفس المصدر السابق ص (٣١٠٩).

يمكن القول بأن عناصر السرد هي جملة المكونات الرئيسية التي من دونها لا يقوم السرد قائمة ويصبح النص موضع الفحص بعيدا عن حقل السرديات.

لما العوامل السردية فهي جملة الاختيارات والطرق التي يمكن للعناصر السردية أن تتشكل فيها لتصبح موضوعا للسرد.

ومن هنا فعندما يتوفر للنص جملة العناصر المكونة للسرد يصبح نصا سرديا، فلقد حقق شروطه الخاصة بالتكوين الأصلي، لكن التركيب والصياغة، أو الانضمام في سياق ما هو ما يعنيه البحث باستخدام العوامل السردية بفنية ما لو شكل أو أسلوب خاص. ذلك أن فنية الشيء هو في ترتيب عناصره وانتظامها، وهذا النظام أو الترتيب هو العامل الأساسي في مسألة توصيل الرسالة الفنية من (المؤلف / المرسل) إلى (الجمهور / المتلقي). وهذه من مبادئها إما أن تولد لدى الجمهور شوقا وتلهفا لمتابعة العرض السردى أو خمولا وبلاذة وعدم رغبة في مواصلة تلقي الرسالة.

### عناصر السرد.

رغم الخلاف والتباين الذي يمكن ملاحظته في الدراسات النظرية الخاصة بالسرد، فإنها جميعا تتفق حول بعض الخطوط العريضة في تحديد العناصر المكونة للسرد. ولأن تحديد هذه العناصر لم يكن سهلا، كما أنه لم يتم بين يوم وليلة. فحتى زمن قريب لم يكن هناك اتفاق على ماهية هذه العناصر، هذا إذا ضربنا صفحا عن فوضى استخدام المصطلح، بل إن باقدا كبيرا مثل (بيرسى لوبوك) يسجل على زملائه قصورهم الشديد، فبعد أن يوضح بأن بناء الرواية واضح وظاهر لكل عين ترى وعقل يفحص ويقول :

"هناك العديد من المواد المحتلقة الواضحة للعين وصوح الحجر والخشب تدخل في بناء الرواية، ومن الضروري معرفة الغاية من وجودها"<sup>(١)</sup>.

ثم يقدم اعترافه للهام حول قصور النقد في التعرف على ماهية الرواية لقد كان نقدا قديما بعيدا بشكل غريب عن واجب البحث والتقصي.... إن الجمل التي تحت تصرفنا لاتحمل معاني محددة ولم تصقل أو تترسخ وهي تنتقل من قلم باقد إلى باقد

(١) بيرسى لوبوك، "صناعة الرواية"، مصدر سابق ص (٣٠).

آخر. فما الذى نفهمه من عبارات مثل القصص الدرامى أو القصص التصويرى،  
أو القصة المشهدية أو المطلقة؟<sup>(١)</sup>.

صحيح أن أنواع السرد وأشكاله متعددة، لكنها لم تكن غامضة أو مجهولة وكل  
كتاب الرواية يمارسون إبداعهم الفنى فى سهولة، فلم تكن القضية هى أشكال السرد  
وأنواعه ولكن إدراك خصائصه واستخراج مميزاته والوقوف على متطلبات كل  
أنواع السرد والأشكال التى يمكن من خلالها تقديم قصة أو حكاية. ولقد لورد  
(أرسطو) فى كتابه "فن الشعر" بعض العناصر التى اخذها عنه النقاد فيما بعد  
وظل الميراث الأرسطى سائدا لقرون طويلة لايحيد هذه المسافة كبيرة عنه للنقد  
ولا يحارزه. وحفظت لنا الدراسات النقدية قائمة ثابتة حول عناصر السرد المعروفة  
منذ ذلك التاريخ (القصة، الحكمة، الشخصيات... الخ). وإذا كان (أرسطو) يعطى  
الأولوية للحكمة حيث يقول أنها روح المحاكاة فإن ناقدا مثل (أم. فورستر) يعطى  
من شأن الشخصية خلافا لرأى أرسطو. كما أن الدراسات النقدية العربية ظلت  
مواكبة لما هو سائد فى العالم الغربى ولم يشذ عن ذلك تلك الدراسات التى جعلت  
من القصص القرأنى مجال بحثها، فهى ترصد أيضا عناصر القص القرأنى  
فتصنفها شخصيات، حوادث حول... الخ<sup>(٢)</sup>

ولقد أخذ النقد الحديث بأسباب التطور الحادث فى شتى مناهى الحياة واكتسب  
معارف جديدة وربط نفسه بوشائج ترقى بعلوم مختلفة فأحرز مكتسبات جديدة  
ولرئاد النقد الحديث أفاقا لم تكن معروفة، وتطلب منه ذلك تجديدا وابتكارا فى  
أنوات البحث حيث لم تسعفه أدوات القديمة وجدد النقد أيضا فى المصطلح عندما  
بات - المصطلح - قاصرا عن تلبية احتياجات النقد الحديث، كما اشتهت  
مصطلحات جديدة. ولم تعد السببية هى جوهر البناء الحكائى فى سرد القصة، كما  
لم تصبح تعريفات (فورستر) مقبولة وتهاوى أيضا تعريف (جيرترود شتاين)  
الفضفاض عن السرد حيث كانت تراه على النحو التالى هو مايقوله أى شخص،  
بأية طريقة حول أى موضوع حدث أو قد حدث بالفعل أو سوف يحدث بطريقة  
ما<sup>(٣)</sup>.

(١) بيرس لوبوك نفس المصدر السابق ص(٢١).

(٢) محمد احمد خلف الله (د). "الفن القصصى فى القرن الكريم"، القاهرة: مكتبة الأنطون  
المصرية ط٤، ١٩٧٢، ص(٢٦١-٣٠٧).

(٣) William Luher & Peter Lehman, "Authership and Narrative In Cinema",  
Newyork :Capricorn Books, 1977, P. (173)

وتضافرت الجهود النقدية في مجال تأسيس علم جديد تصب فيه القضايا النظرية  
للخاصة بالمرد وصار ذلك العلم معروفا في النقد الحديث بأسم ( المرديات  
(Narratology).

كما أن حيرة النقد قد تضاعفت عدة مرات أمام إبداعات المؤلفين الروائيين  
الرافضين لذلك الشكل التقليدي من أشكال الإبداع - والذي يعتمد على قصة تتألف  
من أفعال وأحداث، تحدث في الزمن القصصي... وتطور حول مارجنا على سميثة  
حبكة القصة<sup>(١)</sup>، وهذا النوع من الكتابة لا يبرجو منه مؤلفه محاكاة الحياة أو الواقع،  
وهو أيضا لا يهدف إلى تمثيل الحياة وإن كان من غير الممكن أن يستطيع أن يفهم  
العرى الوثيقة التي تربطه بالحياة فقط إنه إبداع يرتبط بالحياة على نحو ما، تسلبه  
للقدره على أن يكون انعكاسا للحياة<sup>(٢)</sup>.

إن إسهامات هذه النوعية من الإبداع قد فتحت الطريق أمام "منطقة جديدة من  
الحياة فأضافت وظيفة عقلية ووجودا نفسيا لمنطقة الدافع والعمل"<sup>(٣)</sup>

وأصبحنا أمام نوعية من الإبداع لا تحاكي الواقع وليست انعكاسا له ولا تطمح  
في أن تكون كذلك وإنما غاية ما قبتغيه من قصد هو إثارة عقل المتلقى من خلال  
صياغات تعبيرية بواسطة تشكيلات لغوية تعتمد على علامات لكي تمثل المعنى  
المراد ليصاله أو أن تكشف عن خبرة أو تجربة.

ولم تعد المتعة المطلقة هي ما يفتننا في رواية الحدث... أو نكون متدوين إلى  
سرد الأحداث العيفة<sup>(٤)</sup>. لقد أصبحنا في مواجهة إبداع فني مختلف فهو ليس  
"انعكاسا عن الواقع ولا ظلا له... وليس هو محاكاة أفلاطونية له... إنه وجود مستقل  
بذاته"<sup>(٥)</sup> وتأسس من خلال نظام علامات لغوية.

---

(١) نبيلة إبراهيم (د)، قصص الحداثة، القاهرة: مجلة فصول، عدد (٤)، مجلد ٦، ١٩٨٦، ص  
(٩٦).

(٢) نفس المصدر السابق.

(٣) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الجديدة، القاهرة: دار المعارف، ترجمة  
د. عبد الرحمن الربيعي، ١٩٧٤، ص (٤٣).

(٤) لويس موير، نفاة الرواية، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانتاء والنشر،  
١٩٦٥، ص (١٦)، ترجمة إبراهيم الصيرفي، مراجعة د. عبد القادر القط.

(٥) رولاند بارت، التحليل البنيوي للقصة القصيرة، بغداد: دار الشؤون الثقافية، الموسوعة  
الصغيرة، عدد ٢٥٩، ترجمة د. نزار صبرى، ص (١٠).

وتضاعفت الجهود النقدية والمقاربات النظرية فى مجالات السرد كى تؤسس فهما أعمق وروية أكثر وضوحاً، وتأسس بناء على ذلك علم جديد تصب فيه القضايا النظرية المتصلة بالسرد وأطلق أصحاب ذلك الجهد على مادتهم النظرية الجديدة اسم ( نظرية أو علم السرديات ).

ولم تكن حيرة النقد وقصور أدواته، ولا اكتشافات العلوم الحديثة فقط هى الحافز خلف ذلك الجدل العنيف الذى أسقط عروش النقد القديم، ولكن استنفاد أغراض المدرسة الواقعية وقصورها منذ فترة طويلة كان هو الدافع وراء تلك الثورة النقدية، ولعل نقد الإله الإغريقى القديم ( موموس ) لزملائه الإلهة الذين سكنوا على النموذج البشرى الذى صنعه الإله ( فولكان ) من الطين فيقول إنها واقعية ساذجة مصنوعة ويزيد من نقده اللادع ويقول إن ذلك النموذج لم يزوده فولكان بنافذة فى الصدر تسمح فى أى حال للإحساس أو للأفكار أن تخرج بسهولة من صدره إلى النور. (١)

### السردية Narrativity

هى مجموعة الأحكام والقواعد التى تنتظم شكلاً أو كياناً محدداً، وتنظيمها منطقياً والتى تختص بمناقشة الأجزاء والمقاطع والنصوص التى يتشكل منها السرد ومن ثم فإن النظرية تلك تسمى بنظرية السرد، أو السردية. وهى تقوم على تشخيص وإبراز الخصائص الأساسية والسمات المميزة التى ينهض السرد على أساسها (٢) ومن خلال شخصياتها الأساسية نتمكن من تعيين المادة السردية وبعد حصر هذه السمات أو الخصائص الضرورية التى فى حال توفرها يمكن أن يصبح النص المعرض (سردياً) ويمكن أن ينطلق الناقد إلى نقطة أبعد هى القدرة على وصف الطريقة التى يتشكل منها ويصاغ كل ما هو سردي. أن توفر هذه الأدوات الفنية وامتلاك ناصية استخدامها يتيح لنا أن نجيب على السؤال الأساسى.

ما النصوص السردية ؟ وما يتشكل السرد ؟

---

(١) Dorrit Cohen, "Transparent Minds". Op. Cit., University of Toronto Press, 1985 P. (1)

(٢) Micke Bal, Op. Cit., Toronto: PP. (3-5)



قد يرى البعض من النظرة الأولى بأن الكيان والمادة السردية تتوفر دوماً في القصص والروايات والحكايات وبعض المواد الصحفية وقد يرى البعض أن النكات والفواصل الهزلية هي أيضاً كيانات سردية ووجه نظرهم أن مصطلح (نص) ليس بالضرورة مصطلحاً لغوياً بحثاً فاللغة في جوهرها ليست إلا معنى 'كانت ترتب المعاني أولاً في نفسك' (١) ثم تأتي بالألفاظ الملائمة في النطق بذلك المعنى والمعنى المراد توصيله إلى المتلقي يتوسل إليه من خلال تراكيب لفظية ومعنوية أو غير لفظية .

وذلك أن اللغة ليست توسطاً بين الشيء ومدلوله بل هي نسيج هذا الشيء في لحظة معنى وأن هذا النسيج هو (شكل) ذو (معنى) (٢) وأن ترتيبها في صياغة محددة هو وحده المسؤول عن إبراز المعنى بل شكل وتركيب الصياغة هو الذي يطلق المعاني من عقالها ويفك أسر سجنها (٣) . ومن هنا يمكننا أن نقول أن أي نص يتكون من نظام إشاري لغوي (لفظي أو غير لفظي) يستطيع أن يشير فينا مشاعر وأحاسيس وأن ينتج بداخلنا ردود وأفعال محددة إزاء معاني محددة هو نص سردي بكل المقاييس ومن هنا فإيه يجوز لنا أن نقدم التعريف التالي لمفردات للنص السردى:

### الإيماغة:

هو كيان أو تكوين محدد يتشكل من علامات لغوية يمكن روايتها شفاهة، أو كتابية، أو بالصورة، أو بالرسم ، أو بالإيماءة أو في أي صيغ أخرى ممكنة وهي تروى أو تقدم بطريقة خاصة تعتمد على سلسلة من التحولات والوقائع والأحداث التي تدور حسب منطق ما داخل إطار زمني والتي تدور أو تجرى أو تدرك بواسطة شخص ما.

ولكى بنأى هذا التعريف عن الالتباس أو الغموض فإنه من الضروري التوقف أمام بعض الكلمات الواردة فيه والقيام بتحديداتها على نحو دقيق مما يقرب هذا التعريف إلى الأذهان وييسر سبل استخدامه والتعرف عليه والحكم من خلاله.

- (١) عبد القاهر الجرجاني "دلائل الإعجاز"، مصدر سابق، ص (٣-٥).
- (٢) رولان بارت، "التحليل البنيوي للقصص القصيرة"، مصدر سابق، ص (١٣).
- (٣) عبد القاهر الجرجاني "أسرار البلاغة"، القاهرة: مكتبة القاهرة، الجزء الأول، ط ٣، شرح وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي، ص (٩٥-٩٧) .

## أ- حدث

والحدث من الحوادث، أى كون ما لم يكن فى الماضى ثم أحدثه الله وحدث أمر أى وقع (١) أو كون الشئ بعد أن لم يكن وهو أيضا أول الشئ وابتدأه، والحادثة هى الواقعة أو النائبة ومنها الحدثان أى الليل والنهار.

## ب- واقعة، وقائع.

الواقعة هى صدمة الحرب والواقعة هى يوم القيامة. والوقعة هى القتال والجمع وقائع ويقال وقع الحق أى ثبت. والوقائع هى الأحوال. ووقائع العرب أى ليام حروبهم.

## ج- فعل.

هى كناية عن كل عمل متعد أو غير متعمد.

وعلى ذلك وبناء على ما تقدم فإنه يمكننا الآن الوصول إلى تحديد واضح وقاطع حول ما اسميناه بعوامل السرد.

وتلك العوامل هى التى يؤسس عليها فعل السرد ومن دونها لا يمكن أن تقوم هيئة أو يفهم منه معنى فلا بد للنص السردى من وجود شخصى يركل إليه عملية السرد (راو) ويلزم أيضا وقوع عدد من التحولات من حالة إلى حالة أخرى توصف بالوقائع ثم تصل إلى مرتبة الفعل وهذه الأفعال يؤديها ممثلون أو شخصيات وهى ليست بالضرورة عناصر بشرية.

فالفاعل هنا بمعنى من تسبب فى الفعل أو خبره أو صار مادة الخبرة لديه وعلينا هنا أن يبين أن الأفعال والوقائع والتحولات إنما تدور فى حيز لمكان ما سواء كان واقعا أو متخيلا.

وإن هذه الوقائع التى يحتوبها النص وبغض النظر عن قيمتها وأهميتها فى النص فإنها دائما تستغرق وقتا، وهذا الزمن أو الوقت الذى تستغرقه الوقائع والأحداث هو حالة افتراضية ولكنها ضرورية من أجل خلق التواصل والاستمرارية داخل النص السردى. وهذا يعنى أن الزمن هنا حالة وجوبية يفرضها منطق العمل

(١) ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، ص (٧٩٦).

الفنى ولازمة من أجل تسلسل النص السردى وهو يعنى ضرورة الإشارة إلى الزمن ووصفة داخل النص السردى. إذن يمكن لهذه الدراسة أن تستخلص الآتى :

يقوم السرد ويتأسس على تمثيلين أساسيين يكونان مادة السرد من خلال تصويرها داخل النص ويحتل كل منهما بالآخر بنسب مختلفة وعلاقات متفاوتة.

فالأحداث والوقائع من ناحية والشخصيات والمدرجات والأهداف من ناحية أخرى (١) ويعود (جيرار جينيت) ليقول ربما كان الفرق الواضح بينها هو أن للشخصيات والأشياء تعدد وتمثل فى المكان ولأن الأحداث والوقائع توصف من خلال معطيات وتوالى الزمان (٢). وتعود (ميك بال) لتطويع فكرتها عن عناصر السرد إلى عناصر ثلاثة و أخرى متغيرة أو بعبارة أخرى إلى

### (١) مدرجات حسية، (أشياء - Objects)

هى مدرجات حسية ودوافع وأهداف. وهذه يمكن تعريفها أو تحديدها ليس فقط بكونها شخصيات وأبطال وأشياء ولكن يمكن إضافة الأمكنة والمواقع وكذلك القضايا والأفكار.

### (٢) عمليات أو معالجات Process

وهذه العمليات هى تحولات وتعديلات تجرى مع أو خلال أو يدخل إلى الأشياء (Objects) أو بعبارة أخرى الأحداث والوقائع. وعند هذه النقطة فإن البحث يجد نفسه وقد حدد المكونات والخصائص التى تشكل إطار السرد وهذه النتيجة تفرض عليه مسئلا خلاصا يجعله فى مواجهة هذه العوامل وتأملها ثم فحصها وتحديدها بدقة. وهنا فإن البحث يعود إلى منطوق عنوان الأطروحة وهو "عوامل الزمان والمكان فى السرد السينمائى مقارنا بالسرد الروائى" ويجد نفسه فى مواجهة سؤال الزمان والمكان وفى الوقت الذى يرى فيه البحث اتصال الزمان بالمكان كما هو فى فرضية البحث إلا أنه ولأغراض البحث العلمى والدراسة المنهجية فإنه سوف يتم الفصل افتراضيا نظريا بين ما لا يجوز ولا يمكن فصله ونعنى الزمان / المكان. وأمام هذا الافتراض النظرى وخلال هذا التمهيد فقط فسوف يقوم البحث بتعريف وتحديد ماهية كل عامل من هذين العاملين تبعا للترتيب التالى.

(١) Gerard Genette, "Figs Of Literary Discourse", New York: Columbia University, Press, 1982 P. (127-133)

(٢) Gerard Genette, Ibid, P. (136).

## ١ الزمان

## ٢ المكان

وكما يتجلى وجودهما في العمل السردى فإنهما من محاور الاهتمام على صعيد الفلسفة وهذا بالضرورة يجعل بوابة الدخول إليهما كبنية فنية من خلال الفلسفة، وهذا لا يعني قطع الصلة بما هو فني أو الإبحار في الدروب الوعرة للفلسفة، ولكن العمل الفني والأدبي هو وثيق الصلة بحقل الفلسفة ولا بد لدارسى الفن للدخول إلى حقل الفلسفة كما أن النقد الفني المعاصر لا يمكنه تجاهل وسائل الصلة والقربى بحقل معرفة المعارف وبعد إنجاز التعريف يمكن مناقشة دورهما في إطار السرد. وكان لمقولة فصل الزمان عن المكان والتعامل مع كل من المحورين بمعزل من الآخر أن ترسخت في الأذهان قاعدة يسلم الجميع بصحتها ولا يتوقف أمامها بالنقد أو التحليل أو الاختيار أحد فقط تقوم بالتسليم والإذعان لها وإقرار الإيمان بها تلك هي تقسيم الفنون مكانية وأخرى زمنية.

والبحث يطرح عن نفسه التصديق بسلامة هذا التقسيم فإن ارتباط عنصر الزمان والمكان بصيغتي هذه المقولة إصابة جسيمة، ويهدر ارتباطهما أي وجوب الفصل بين تلك الفنون المختلفة ولقد ظلت تلك النظرة الكلاسيكية سائدة فترة طويلة حتى اختزت أخيراً بكتابات (هويسمان) الذي يطلق عليها القسمة الثنائية المصطنعة (علم الجمال ص ١٢٣) وهي القسمة التي أسس لها (أملويل كات) وظلت سارية لفترة طويلة بل ما يزال لها أنصارها رغم المحاولات النقدية (لشارل لالو) ثم لسهام (لينين مورير) (٩).

وقبل أن نشرع الدراسة في عمل الشق الطولى بين الزمان / والمكان كوحدة ملتحمة بفرض الدراسة العلمية بغية تثبيت كل عنصر على حدة وبمعزل عن الآخر وعمل الخطوات الإجرائية اللازمة والضرورية في دراسة تأثير كل منهما على بنية السرد ومدى اتصاله بعوامل السرد المختلفة فإن الدراسة تستعرض أقوال بعض المفكرين والفلاسفة الذين ذهبوا منذ القدم إلى فكرة ربط الزمان والمكان في وحدة لايجوز فصلها وهي أقوال يستشهد بها على صحة ما يفترضه مشروع هذا البحث،

(٩) لمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى "مشكلة الفن" د. زكريا إبراهيم "الفلسفة للفن" د. أميرة حلمي مطر، "فلسفة الجمال" محمد علي أبوريان "علم الجمال" نيس هويسمان ترجمة د. أميرة حلمي مطر.

إن المكان قطعة من الزمان المتحجر<sup>(١)</sup> لشبنجلر. إن الفصل بين الزمان والمكان قد صار وهما لآساس له إن اندماجهما على نحو ما، هو وحده الذى يتسم بهما الحقيقة. (منكوفسكى)<sup>(٢)</sup>

"إننا لا نستطيع أن نتصور شيئا حقيقيا إلا فى ظل المسافة (المكان) والزمن. ومن قديم قال (هيراقليطس) لا شئ فى العالم يستطيع أن يتجاوز مقاييسه وهذه المقاييس هى الحدود الاتماعية والزمنية"<sup>(٣)</sup> لرنست كاسيرر. إن النظر فى أمر الزمان مناسب للنظر فى أمر المكان لأنه من الأمور التى تلزم كل حركة<sup>(٤)</sup>. ابن سينا.

"المكان متصل ولا سبيل للتحدث عن انفصال بين أجزائه أو هاراته، وهذا يضى على المكان طابع النقطة، أى ما لا يقبل الانقسام فى الخارج الواقعى.. وكل نقطة حين تصبح لذاتها تصبحان وهما وهكذا على التوالى، والنقطة لها فى الزمان حقيقة والتفكير فى المكان هو الآن (هيجل)<sup>(٥)</sup>."

"المكان من قبل الحس والزمان من قبل النفس." (أبو حيان التوحيدي)<sup>(٦)</sup>

وهذه الاشارات المستشهد فيما تقدم انما هى عينة بسيطة مما يود البحث الإشارة إليه فى مجال فرضه السالف الإشارة إليها ويمكن للبحث الآن التعرض لعنصرى السرد منفصلين .

## ماهية الزمن ؟

قد يكون من المناسب أن نطرح أسئلة بعض الفلاسفة عن الزمن قبل الدخول فى تعريفه ونسأل القديس (أوغسطين) حيث يقول ماهو الوقت إذا؟ ان لم يمسألنى أحد عنه فلنا أعرفه أما ان سئلت عنه فلا أستطيع أن أشرحه<sup>(٧)</sup>

(١) عبد الرحمن بدوى (د)، "الزمان الوجودى"، القاهرة: ص (١١١)

(٢) نفس المصدر السابق ص (١١٩).

(٣) لرنست كاسيرر مصدر سابق (فلسفة الحضارة) ص (٩٣)

(٤) ابن سينا الشفاء للمعالم الطيبي القاهرة (١) الهيئة المصرية العامة للكتاب. تحقيق سعيد زايد، ص (١٤٨).

(٥) عبد الرحمن بدوى، "الزمان الوجودى" المصدر السابق.

(٦) أبو حيان التوحيدي، "المقاييس"، القاهرة: المكتبة التجارية، تحقيق وفتر حسن السنوبى، ط ١، ١٩٣٩.

(٧) "اعترافات القديس أوغسطين"، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ترجمة يوحنا الحلو، ١٩٦٢.

لقد كان الزمان، وما زال مبحثاً أساسياً عند الفلاسفة والعلماء وأيضاً محورياً للجدل المستمر عندهم منذ ما يقرب من ألفي عام. وهو أحد قضايا الوجود الإنساني منذ بدء الخليقة أو منذ اللحظة التي أدرك الناس وجودهم والوعي بذواتهم : وما زال السؤال والعديد من القضايا تلح دون الوصول إلى حل أو الانتهاء إلى إجابة، فالزمن هو لغز الحياة وهو مصدر قلق بل مرض الشعراء والفلاسفة والمفكرين<sup>(١)</sup>. أسماء الاغريق القدماء (كرونوس) وهو والد كبير الآلهة (زيوس)، من زوجته كوبيلى (Cypale). وصورة على هيئة رجل حامل حية تلتف على عنقه وهي تعض ذيلها، وهي كناية على أن الزمن هو مصدر الفناء، متصل بلانهاية وهو الذى اختارته الزرادشتية والدا لكل المعبودات وترجع إليه الخلق وهو والد لهرمز<sup>(٢)</sup>. فالوجود أظهر من كل ظاهر وأخفى... وكذلك الزمان يشعر به كل الناس... وأن لم يعرف جوهر الزمان وما هيته<sup>(٣)</sup>.

والزمان والزمن كلمتان مترادفتان من حيث المعنى والدلالة وتجمعان على زمان وزمناً وهو اسم لقليل من الوقت وكثيره، وتشير الكلمة فى العربية والإنجليزية إلى دلالة الوقت ولكنها فى الفرنسية (Temps) تأخذ ظلالاً حسية حيث تشير إلى حالة الجو والوقت مقدار من الزمن. ولقد استعمل (سيبويه) لفظ للوقت للدلالة على المكان لأنه مثل الزمان فيقال فرسخ وميل... إلخ<sup>(٤)</sup>. ويطلق أيضاً على الوقت المضروب لحدوث الفعل وعلى المكان مثل قولهم هذا ميقات أهل الشام. والزمان هو تقدير الحوادث بعضها ببعض وهو مدى ما بين الأفعال<sup>(٥)</sup> وقد يرى للبعض أن الزمن ليس بشيء حقيقى وثابت وإنما هو مظهر فقط كما يذهب (أرسطو)<sup>(٦)</sup> على عكس (نيوتن) الذى يرى للزمان وجوداً مستقلاً، ويقسمه إلى

(١) Jacque Elliot, "Shape of Time", New York 1982, P. (3-4).

(٢) محمد محمد آل شبيب الخالقي بيروت : دار الزهراء للطباعة والنشر، ١٩٨٣، ص (٥٢)

(٣) أبو البركات البغدادي، "المعتمد فى الحكمة"، حيدرآباد : دائرة المعارف العثمانية، ج ٣، ص (٦٢)، ١٩٣٩.

(٤) ابن منظور، مصدر سابق، مادة وقت، ص (٤٨٨٧).

(٥) أبى على المرزوقى، "الأزمنة"، حيدر آباد النكن : مجلس دائرة المعارف، ص (١٣٩)- (١٤٠).

(٦) أحمد أمين (د)، تاريخ الفلسفة اليونانية، القاهرة : لجنة للتأليف والترجمة والنشر، ط ١، ١٩٣٥.

زمان مطلق وهو الزمان الحقيقي الرياضي وهو قائم بذاته مستقل بطبيعته في غير نسبة إلى شيء خارجي، وزمن آخر هو الزمان النسبي وهو مقياس حسي خارجي وهو الذي يستخدم في الحياة اليومية وهذا هو الفرق بين زمن الطبيعة (المفارق) لتاريخ الإنسان وخبرته لذاتية أو حتى الجماعية وزمن الخبرة الذاتية. وهو عند (بشار) تنائية الحوادث والآحاد وتعاقب الراحة والفعل<sup>(١)</sup>، ولقد سبقه في ذلك التعريف الفيلسوف العربي (ابن سينا) حيث يقول في كتابه (السماع الطبيعي) بأن "الزمان لا يوجد إلا مع وجود تجدد حال ويجب أن يستمر في ذلك التجدد وإلا لم يكن زمان أيضا"<sup>(٢)</sup>. ويذهب معظم الفلاسفة إلى تقسيم الزمان إلى حاضر ومستقبل وماضى ويصف هيجل الحاضر بقوله أنه يحمل في طياته المستقبل وهو أيضا نتاج للماضى وصادر عنه، مثما سيصدر عنه المستقبل. والزمان عند بعض الفلاسفة امتدادا متدفق وسيل مترابط من الأتات (Eternal Now)، أو الآن الدائم، أو هو امتداد يتدرج به الأزل في الأمد<sup>(٣)</sup> كما يقول (أبي الفخائم القاشاني). والمسؤال الدائم والمستمر هل الزمن مفارق لنا؟ ويمكن خارجنا؟ أو هو بداخلنا؟ فمنذ أثار أفلوطين في (تاسوعات) هذا السؤال وهو ما رال متداول لا يثير كثير من الجدل لكن (هيجل) يعود فيكشف عن علاقة الآن بالآنا فيقول أن القوة التي لحقيقة الآن تربض بداخلي أنا في الآن، فيما يحدث مباشرة من الرؤيا والسمع وما إليهما فالآن والهنا المفردان والذاتان تتجه إليهما إحالتهما بأمين من الزوال لأن الآنا يمسك به<sup>(٤)</sup> (وابن سينا) يسبق غيره فيقول إن وجود الزمان لا يكون إلا في النفس والذات<sup>(٥)</sup> وحدود الزمن عند ابن سينا هي القبل، والبعد وهذا يعنى إقرار مبدأ الاتجاه في مسار الزمن، وهو نفس ما يذهب إليه الغزالي<sup>(٦)</sup>.

(١) غاستون باشلار، "جدلية الزمن"، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ترجمه خليل أحمد خليل ص (٧).

(٢) القاشاني، "إصطلاحات الصوفية"، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، تحقيق د. كمال إبراهيم جعفر، ١٩٨١.

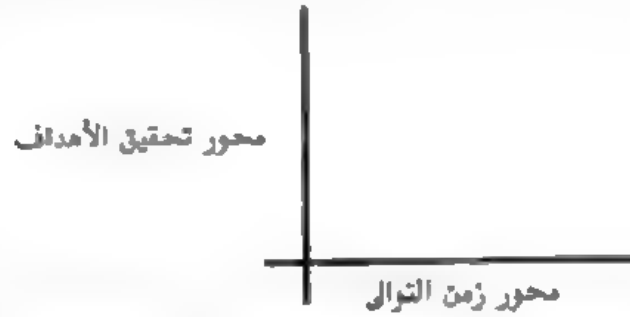
(٣) جورج. ف. هيجل، "علم ظهور العقل"، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ترجمه د. مصطفى صفوان، ط١، ١٩٨١، ص (٨٣).

(٤) ابن سينا، "الشفاء - السماع الطبيعي"، مصدر سابق، ص (١٥٩).

(٥) ابن سينا، نفس المصدر السابق، ص (١٦٦).

(٦) الغزالي، "تهافت الفلاسفة"، القاهرة: دار المعارف تحقيق وتقديم دسليمان دنيا د. ت.

وعلاقة الإنسان بالزمان علاقة جوهرية نشأت منذ لحظة وعى الإنسان بذاته وبوجوده فهو ينفذ ليس فقط لإشباع وتحقيق رغبات وأهداف يومه، ولكن يحدث السعى لتأمين وتحقيق أهداف ورغبات إضافية في المستقبل. وهذا القلق من أجل تحقيق وإشباع الرغبات والأهداف هو الذي يحيل إلى الشعور بالزمن وبتقبل خشونة الواقع الحالي، وتصور نعومة وسهولة الزمن المقبل (المستقبل). وعلى هذا يمكن إيجاد علاقة بين الإحساس بمرور الزمن (التعاقب / التوالي) وعلاقة الزمن بالخبرة المقصودة لتحقيق هدف أو رغبة ما أو لإحداث فعل ما (١). وتتراكم الخبرات بتراكم الأفعال وتحقيق أو الفشل في الوصول إلى كل أو بعض أهداف الحياة.



ومن هنا يصبح البحث في معرفة ذواتنا، وهو في ذات الوقت إثراء لمعرفتنا بالزمن.

وفي اليونانية القديمة فإن هناك عدة مرادفات لإسم الزمن (كرونوس) منها أورا (Ora)، وأيون (Aion)، لكن أهمها هو (كاريوس)، وتعني فترة زمنية غير خاضعة للقياس ولكنها تستهلك وتمتلئ بنشاط بشري، ويرتبط بنفس الإسم كينوس (Kainos) الذي يعني الحركة والجديد، والطلازج والمشيء المبتكر من الحديث والرواية (٢).

ويقول الغزالي لأمعنى للزمان سوى ما يعبر عنه بالقبل والبعد. ويتحفظ البعض على تقسيم الزمن إلى ماضى وحاضر ومستقبل وإن كان يقبل التقسيم كطريقة للوصف يكون الغرض منه تيسير مشاهدة الزمانية الكلية. وإظهار كل بعد منظورا إليه على أساس لشمول النهائي ويواصل سارتر قوله بأننا لايمكن أن نفرض عزلة على الإنسان محاصرا في جزيرة أنية الحاضر فنحن لا نستطيع أن نشكل بعد

(١) Jacque Elliot, O.P. Cit. P. XII.

(٢) Jacque Elliot, IPID, P. XII..



لماضى بعناصر مستعارة من الحاضر وهذه<sup>(١)</sup> ويعطى بعض الفلاسفة من شأن الحاضر، بل يجعله هو الشيء الحقيقى ومن ثم فيكون ممتدا، أو هو (الأبدية)<sup>(٢)</sup>، والبحث يعنى نفسه من الإبحار فى مياه الفلسفة فهو فقط يشير إلى ما يستشعر فائدته القصوى، والتي تتعاس فقط مع منطوقه فتتري من رؤيته وتزيد من قيمته، ولذلك فإنه يتوقف أمام فكرة إعلاء الحاضر والتركيز عليه، حيث نجد صداها عند بعض اللغويين العرب. فالحاضر عند (ابن جنى) أسبق من الماضى<sup>(٣)</sup>، وأمثلة الفعل وإن اختلفت فى أزمنتها وصيغها، فإنها تجرى مجرى المثال الواحد والعرب لم تعد كلمة للماضى وأخرى للحاضر وهكذا شكل الكلمة التى للمستقبل هو بعينه شكل كلمة الحاضر. فيقال إن زيدا يمشى أى فى الحال ويمشى أى فى الاستقبال<sup>(٤)</sup>، وهى الطريقة نفسها التى تجرى عليها اللغة اليونانية. ويمكن تلخيص آراء الفلاسفة وعلماء اللغة فى عبارة موجزة، وذلك بأننا أمام مفهومين مختلفين للزمن.

الأول- هو الزمن الطبيعية (الفيزيقي) للكون والعالم من حولنا، ويطلق عليه (نيوتن) الزمان الرياضى أو المطلق وهو قائم ومستقل بذاته، وتأخذ ظواهره أو يحال عليها بشواهد أو مؤشرات زمنية يستفاد منها فى بناء قصة أو حكاية أو فيلم مثل فصل الشتاء والربيع.. إلخ وهو أيضا ذلك الزمن الظاهر لنا والذي يتاح لنا من خلال مراقبته أن نضبط أوقات إقلاع الطائرات وسفر القطارات... إلخ، والذي نراقبه من خلال زجاج الساعة أو أوراق النتيجة أو فترة حمل المرأة.. والثانى هو ذلك الزمن الباطن<sup>(٥)</sup> والذي يتجلى فى آثاره التى تدل عليه، ويعرفه البعض بأنه زمن الخبرة اليومية والذي يمكن لعلماء النفس تقسيمه على النحو التالى:

## ١- الحاضر<sup>(٦)</sup>

### أ - إدراك الفترات القصيرة.

### ب- الإيقاع.

- (١) سارتر، "الوجود والعدم"، بيروت: دار الملايين، ط ١ ص (٢٠٢).
- (٢) مزيد من التفاصيل يمكن الاطلاع عليها عند د. عبد الرحمن بدوي.
- (٣) ابن جنى، "الخصائص"، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج ٢ ص (٢٦).
- (٤) ابن سينا "العبارة" القاهرة: الهيئة المصرية للتأليف والنشر، ط ١، تحقيق محمود الخضرى، ١٩٧٠، ص (١٧).
- (٥) عبد المحسن صالح (د)، الزمن البيولوجي\* الكويت: عالم الفكر م ٨، ع ٧، ١٩٧٧.
- (٦) Robert, E. Ornstein, "On the Experience", Middle Sex, England, Pen Guin Books LTD P. (23). 1969.

## ٢- الفترة أو المدة

وتعود إلى إدراك ماضى وكذلك إستحضار الذكريات القديمة.

## ٣- المنظور الزمنى

وهو إدراك الرؤية الزمنية متعددة الجوانب الإجتماعية الثقافية الفلسفية تلك العوامل التي تؤثر فى تكوين صورة العالم من حولنا والتي تفسر ماسوف يأتى به المستقبل أو تبشر به.

## ٤- الترابط والتوالى

حدوث أكثر من حادثة فى الوقت الواحد وكذلك تتابع الاحداث واحدة تلو الأخرى وهذا التتابع يخلق مانسمية بالاتجاهية أو المسار الزمنى أو حاسة اتجاه الزمن فى التعاقب والتوالى<sup>(١)</sup>. وإن كان (جك إليوت) يتحفظ على كلمة التعاقب مالم تكن هناك قصدية باتجاه إحراز هدف ما. ولو أراد البحث تطبيق ما تقدم على السرد الفيلمي أو الروائى فإنه من الضروري ملاحظة الفصل والتمييز بين زمن القصة أو الرواية أو الفيلم أو مايسميه (كونتروملر) الزمن المسرود<sup>(٢)</sup> وذلك للزمن الذى يتجلى من خلال عملية السرد ذاتها وهو ما يعرف بزمن السرد وهذا التقسيم يعتمد على التمايز الذى أوجده لشكلايون الروس فى مطلع القرن بين ما يعرف بالمتن الحكائى والمبنى الحكائى<sup>(٣)</sup>، وهو ماسوف نعود إليه بالتفصيل فى موضوع لاحق من هذه الدراسة وإن اقتصر للتعريف هنا على مجرد التوضيح بين التسلسل المطلق لوقوع الأحداث فى الحكاية (Fable) والتسلسل النصى لسرد الأحداث<sup>(٤)</sup>. إن ارتباط عنصر الزمن فى القصة والسرد الفيلمي ودراسة ذلك لم يعد بحاجة إلى تبرير أو البحث عن أدلة إضافية وبراهين أما ما نحتاجه بالفعل فى دراسة ذلك للعنصر هو لقاء مزيد من الضوء عليه وكشف جوانب أخرى -لارتباط ذلك للعنصر للهام فى مجال السرد السينمائى من خلال اتجازات العلوم الطبيعية وعلم

(١) Jaques Elliott, "The Form Of Time" New York Crane Russar & Company Inc 1982. pp. (60-63).

(٢) سعيد يقطين (د)، تحليل الخطاب الروائى، مرجع سابق، ص(٧٤)

(٣) ابراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلى - نصوص الشكلانيين الروس، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المفروية للناشرين المتحدتين، ١٩٨٢، ص (١٧٩-١٩٢).

(٤) سيزا قاسم (د)، بناء الرواية، مصدر سابق، ص(٢٨).

النفس. فالتقنيات الأدبية والسرد الروائي هو الذى أوحى لعلماء النفس بكشف أغوار العقل والتفكير، وفرويد نفسه يعترف بأسبقية الأدب وفضله على التحليل النفسى فيقول لقد اكتشف الشعراء والفلاسفة قبلى العقل الباطن<sup>(١)</sup>. ويقول الروائى الألمانى (توماس مان) لم أجد إلى التحليل النفسى بل جاء هو إلى<sup>(٢)</sup>. إن اكتشاف للتداعى الحر والمونولوج الداخلى و الحوار والحديث المستعاد والمتمثل، وفهم مايدور، والتذكر والتخييل.... إلخ يعكس مدى الأهمية المتزايدة لدراسة عنصر الزمن من خلال فهم تقنيات السرد الروائى / السينمائى.

## المكان

إن ارتباط الإنسان بما حوله من الأشياء والموجودات الطبيعية من خلال حاستى السمع والبصر - يجعل هذا الارتباط قويا مؤثرا مادام للإنسان حواس وأحاسيس. لكن لارتباط الإنسان بالمكان هو دائما أقوى ارتباط وسواء كان ماوى الإنسان كهف بسيط أو كوخ جبير أو مبنى عملاق من منات المشق فالدلالة واحدة فى ارتباط البشر بالمكان.

وفكرة المكان مثل الزمان هى أيضا واحدة من أقدم الأفكار التى طرحها العقل البشرى على نفسه عندما لاحظ أهمية دور المكان فى حياته فالأشياء من حوله لا توجد إلا فى حيز من مكان بل إن ظهورها أو اختفائها يعتمد على مدى ترتيبها وطريقة وضعها فى المكان بل أن حركتها وحتى حركته هو لابد وأن تجرى فى المكان وتبعاً لذلك بالضرورة لكتسب المكان دروا بارزا فى كل أساطير العالم.

واكتسب للمكان دلالات رمزية فالإنسان يضع الآلهة وأرواح الموتى فى المكان الأعلى بجوار الجحوم والكواكب ويتصور الجحيم والعذاب الأبدى للمخطئين فى مكان محقق داخل جوف الأرض. وصار الإنسان يخضع كثيرا من علاقته لمرائفات أخذت من تعريف وتحديد المكان فهناك مكان قريب وآخر بعيد ومكان مرتفع وآخر منخفض.. إلخ بل أن سلم القيم الأخلاقية والاجتماعية استمد بعض مفرداته من لوصاف مكانية مثل السمو والتدنى الرفعة والاتحاد، القيمة وانعدام القيمة.. إلخ بل إن المعتقدات الميثولوجية القيمة حول الأماكن الرئيسية الثلاثة.

(١) هانز ميرهوف، "الزمن فى الأدب"، القاهرة : سجل العرب / فرانكلين، ترجمة لسعد

رزوق، مراجعة الموضى الوكيل، ص (٩٨).

(٢) نفس المصدر السابق ص (٩٧) .

السماء حيث الآلهة والأرض موطن البشر ومعاشهم، والعوالم السفلى مثل الموتى وملجأ الشياطين والأرواح الشريرة مازالت تشكل أساساً مقبولاً لدى كثير من الثقافات المعاصرة. والمكان في اللغة من مكن أى امتلاك الشيء والتمكن فيه والمكان يساوى الموضع لأنه موضع لكيثونة الشيء فيه<sup>(١)</sup>.

لاحظ الإنسان أهمية المكان فهو عندما يقف باسقاطاً ذراعيه يستطيع أن يحدد جهات أربع<sup>(٢)</sup> هي أمام خلف ويمين وشمال وأضاف جهة أخرى هي حيث يقف في المركز وهو يرى السماء فوقه والأرض من تحت أقدامه ويحدد المكان ويقاس بمبدأ التوالي وهو كون الشيء يلأى بعد شيء آخر وبالقيااس إلى مبدأ محدود<sup>(٣)</sup> فيقال التتالي للمكان ويقال في نسبة المكان الحيز أو مكان الشيء وموضعه بالآين وهذه تعنى نسبة الجسم إلى المكان بالحصول فيه كوجود الإنسان في الحيز أو الدار<sup>(٤)</sup>.

ولقد ورد المكان في القرآن الكريم على عدة معان منها للموضع والآين والمحل وغيرها ففي سورة (مريم) نقرأ "وأذكر في الكتاب مريم إذ انتبذت من أهلها مكاناً شرقياً"<sup>(٥)</sup> وأيضاً يستخدمها التنزيل بمعان أخرى مختلفة تدور حول التمكن والمكان والإمكان والتيسير....إلخ.

وفي مجال الإمكان يقول التنزيل ﴿ وكذلك مكنا ليوسف في الأرض ﴾ (سورة يوسف آية ٢١) وكذلك، ﴿ ولقد مكناكم في الأرض وجعلنا لكم فيها معايش ﴾ (الأعراف آية ١٠) (٣)، ﴿ فلما كلمه قال إنك اليوم لدينا مكين أمين ﴾ (يوسف آية ٥٤) (٤).

ولقد كانت فكرة ( إقليدس ) عن المكان ذي الأبعاد الثلاثة وهي - الطول والعمق والعرض سارية ومسيطرّة إلى أن جاء القرن التاسع عشر حيث أثبت

(١) ابن منظور، "لسان العرب" مصدر سابق، مادة مكن ص (٤٢٤٩-٤٢٥١).  
(٢) حسام محي الدين (د) "بواكير الفلسفة قبل طائيس تبغداك: دار الثمنون الثقافية ١٩٨٧، ص (٢٠-١٩).  
(٣) ابن سينا، "رسالة الحدود"، القاهرة: ص (١٠٠).

(٤) الخاقاني، مصدر سابق، ص (٢٥٠).  
(٥) محمد فهمي عبدالباقى، مصدر سابق ص (٦٧٣).  
(٦) نفس المصدر السابق (٦٧٣).  
(٧) نفس المصدر السابق (٦٧٣).

جاروس، وريمن، وهلموتز. ويوليالى، ولويشفسكى وغيرهم أنه يمكن تصور أبعاد عديدة " للمكان وأن المكان الإقليدى ليس الا واحدا منها" (١) وتقتضى الأمانة العلمية أن نقول أن عالم البصريات العربى (الحسن بن الهيثم) قد اثبت قبل أولئك لعلماء بزمان طويل أن المكان هو أبعاد متخيلة مجردة من المواد والأشياء التى كانت تمثلها (٢).

وقد يرد فى بعض الكتابات النقدية والدراسات والأبحاث العلمية مصطلح آخر للدلالة على المكان يزى أصحابه أنه مرادف للمكان وهو مصطلح (الفضاء) لكن هذه الدراسة تجد من الضرورى الوقوف أمام هذين المصطلحين بطريقة نقدية حيث إنه لا يرادف المكان وذلك للأسباب التالية :

١- يقصد بمفهوم الفضاء، مكان ليس فيه متمكن، أى مجرد (٣)

٢- أن الفضاء ليس بعدا موجودا بل مفهوم يفرضه الذهن.

وهو بهذا المعنى - يعنى أنه غير موجود وهو ما يرفضه (ابن سينا) وكذلك (الهرجاني) (٤) والمصطلح الثانى الفضاء بمعنى خلو المكان من الأشياء والأرجح فى هذه الدراسة أن يستخدم المكان كمعنى اصطلاحى من خلال مرادفات الاصلية والتى تشترك معه فى الجذر اللغوى نفسه والمرادفات الأخرى والبحث يتحفظ على استخدام كلمة (الفراغ) والتى تعنى لاشىء موجود والدارسة ترجح رأى (ابن سينا) وغيره من الفلاسفة العرب فى معنى الفضاء بأنه لفراغ داخل للعالم وبين أجزائه والموجودات بداخله. اما مصطلح (الفضاء) فهو أقرب إلى المساحات الخالية خارج الكون وخارج العالم الذى نعيش فيه وهو ما لا يعيننا لدخل هذه الدراسة.

ويتجلى التعبير عن المكان فى الرواية أو الفيلم السينمائى من خلال مقاطع وصفية، وهذه التعبيرات أو اللقطات ليست بالضرورة تنقل الواقع ولكنها تشير إليه وتسهم فى خلق عالم خاص ومتخيل يتم من خلاله مخاطبة المتلقى والتأثير فيه وعليه.

(١) حسن مجيد العبيدى (د) " نظرية المكان فى فلسفة ابن سينا" بغداد: دار الشؤون الثقافية ١٩٨٧، ص (١٩-٢٠).

(٢) الحسن بن الهيثم "رسالة للمكان"، حيدر آباد، طبعة أولى، ص (٦).

(٣) رسائل لغوى الصفا، بيروت: مجلد ٢، الرسالة الثانية ص (٢٨)، دبت.

(٤) أبو الحسن على بن محمد الجرجاني، " التعريفات"، بغداد: دار الشؤون الثقافية، د. ت.، ص (٥٩).

والاهتمام بعناصر المكان سواء كانت مقاطع مكتوبة أو عناصر بصرية - يعود إلى عصور تاريخية قديمة وتعود (سيزاقاسم) بجنور ترمين المكان فيما تطلق عليه (تمكين الزمن) إلى جذور قديمة وتقاليد الملحمة الهوميرية... كما فى وصف درع أخيل<sup>(١)</sup> وهناك فى النص (الهومرى) العديد من أشكال الوصف الأخرى التى يضمونها الفنان لوصفا وأحداثا مكانية تسهم فى خلق الدلالة والأثر النفسى المطلوب<sup>(٢)</sup>. كما أن النصوص الأدبية المصرية القديمة تزخر بالعديد من الصور الفنية التى تحتاج من الباحثين والدارسين جهدا كبيرا. وتكتفى هذه الدراسة بالإشارة السريعة إلى ماورد فى الفصل الأول فى كتاب الموتى من برديات (أسى) والمحفوظة فى المتحف البريطانى تحت رقم ١٠٤٧٠ (ص ٥٥ ص ٦) وهى الخاصة بوصف عملية سير جنازة المتوفى إلى المقبرة وكذلك مجموعة اللوحات المصاحبة للوصف حيث يسبق الموكب الكاهن حامل البخور ومن خلف الجنازة يسير الخدم حاملين الأثاث الجنائزى وبالطبع توجد عدة لقطات أخرى تصور أجزاء مختلفة من الموكب حيث يتم إبرازها والتركيز على أحداثها فهناك مشاهد للحيوانات التى ستقدم تضحية وقرابين والسيدات الفاتحات والرجال الذين يحملون الهبات والصنقات والكهنة يرتلون الصلوات أمام المقبرة... إلخ<sup>(٣)</sup> ولابد أن تتوقف الدراسة أمام جزئية يسيرة قد تعترض طريقها - ذلك عندما يطرح عليها سؤال هام فى مواجهتها حول كيفية اعتبار الدراسة لعناصر الوصف الروائى وهى عناصر لغوية كتابية مساوية لعناصر تشكيلية بصرية (سوفما أو فنون تشكيلية).. وهنا نعود إلى قضية سبق أن طرحها (عزالدين اسماعيل) فى كتابه "التفسير النفسى للادب" حيث خلص إلى أن مصطلح كلمة أو تعبير تشكل فى اللغة لايتأتى على سبيل الاستعارة من ميدان الفنون التشكيلية إلى ميدان الفنون التعبيرية ولكن عملية التشكيل قائمة فى هذه الفنون وتلك على السواء وكل مايمكن استدراكه من اختلاف هو أن التشكيل فى الفنون التشكيلية حسى<sup>(٤)</sup> Senseous فى حين أنه فى الفنون

(١) سيزاقاسم (د) بناء الرواية، مصدر سابق، ص (١١٢).

(٢) للمزيد يمكن الاطلاع على "الأيلاذة" ص (١٢٥، ص ٤٤٨) وما بعدها، ص ١٥٦، ص (٤١٩).

(٣) A. E. Wallis Pudge, "The Book of The dead" London, Routledge & Kegan Baul, 2ed, 977, Pp-(39-40).

(٤) عز الدين اسماعيل (د) التفسير النفسى للادب : القاهرة : مكتبة غريب، ط ١، ١٩٨٤، ص (٤٩).

التعبيرية وراء الحمى Para- Sansesous وعليه يمكن القول بأن. بأن تشكيل صورة ما بصرية أو لغوية ليس مجرد السبيل والطريق لترجمة الشعور أو لنقل الفكرة فقط وإنما الشعور ليس شيئاً يضاف إلى الصورة الحسية وإنما الشعور هو الصورة<sup>(١)</sup> ولقد سبق للدراسة أن طرحت قضية التعبير من خلال علامات اللغة المنطوقة أو الأشكال البصرية الأخرى، في موضع سابق من الدراسة. ولقد تعرض النقد الأدبي بوصفه أسبق من النقد السينمائي، إلى مشكلة المكان وإن كان المصطلح الشائع وقتها هو مصطلح المنظر، ويعرفه (أوين موير) فيقول.

"بإطار تنمو داخله منطقية الحدث بلاعائق، بحيث تنعزل عن التدخل التعسفي من العالم الخارجى<sup>(٢)</sup>. بل أن (موير) لا يجد بأساً في عدم تعرضه هو بالنقد لتوضيح أهمية المكان أو المنظر أن يصدر حكماً عاماً على ما يسميه بالرواية الدرامية فيقول. "إن الرواية الدرامية تدور في الزمان مع تحديد عابر للمكان<sup>(٣)</sup>. وهو يحسب أن ثبات المنظر أو انعزال ساحة الحدث هو التركيز في مجال الحدث. "ومسبب عزل المنظر في الرواية الدرامية واضح جداً، ففي المباحة المغلقة وحدها يمكن للصراع أن ينشأ وينمو وينتهي في حتمية فكل المخارج مسدودة"<sup>(٤)</sup>.

إن دراسة عنصر المكان يعود فضل استثماره والعمل على بلورته إلى مدارس النقد الحديث، فلم يكن بمقتور أدولت قديمة لأن تسر غور محور المكان فالمسألة لديها محفوفة بالصعاب والغموض وسؤالها الذي لم تتجاوزه كيف يمكن أن يكون لقصة ما بناء مكاني مع أنه لابد أن تقع فيها بعض الأحداث، وأن يمر فيها بعض الزمن؟<sup>(٥)</sup>

- 
- (١) عز الدين اسماعيل (د) "التفسير النصي للأدب"، نفس المصدر السابق ص (٦٣).
  - (٢) أوين موير "بناء الرواية، القاهرة: المؤسسة العامة للتأليف والانشاء والنشر / لدار المعارف للتأليف والنشر، ترجمة إبراهيم المسير في، مراجعة د. عبدالقادر القط، ١٩٦٥، ص (٥٦).
  - (٣) نفس المصدر السابق، ص (٦٢).
  - (٤) نفس المصدر السابق، ص (٥٦).
  - (٥) نفس المصدر السابق ص (٦٢-٦٣).

# الفصل الثانى



## نقد جديد لماذا؟

### تمهيد:

بعد أن تعرض البحث في الفصل الأول/ المدخل، إلى اكتشاف الإنسان عبر رحلة التطور إلى فكرة المرد ثم إلى محاولته لاستئناس العالم من حوله وامتلاكه من خلال صياغات أسطورية، وأن البنية الأسطورية هي بنية حكائية، كما عرض البحث لأشواق وملوحات الإنسان القديم في التعبير عن نفسه فرحاً أو حزناً، لوتسرية من خلال، صياغات تعبيرية متنوعة - سواء كانت شفاهية - قبل عصور التدوين، أو كتابية ومنفوخة، أو صياغة تمتزج فيها الأشكال أو الصور بالكلمات، واقتراح فرضية، سبق الصورة على الكلمة. وسوف نعرض للنقاش المحاور التالية

أولاً : نحو منهج نقدي جديد.

ثانياً : الإدراك البصري للظواهر ورؤية الواقع.

أ - الإدراك البصري للظواهر .

ب- رؤية الواقع

ج- رؤية الحيل (الهالوس التذكر الحلم الهذيان نيلر الوعى .. إلخ )

د - الفرق بين رؤية الواقع ومشاهدة الفيلم السينمائي .

ثالثاً :

أ - المكان الفيلمي .

ب - مكان الواقع .

ج- استمرارية المكان الواقعي وتعدد (حبوز حيز) .

د - أجزاء المكان فنياً أو جمالياً في العمل الفني .

هـ - تقنيات فنية آليات المرد .

و- بناء المكان المردى.

ز- بناء الزمان المردى.

رابعاً: إسهامات العلوم الحديثة :

- علم النفس .

- علوم الاتصال.

- السيمولوجيا.

## أولاً: نحو منهج نقدي جديد:

كانت هذه الدراسة قد تعرضت بالسؤال، في صفحات التمهيد حول حاجتنا إلى منهج نقدي جديد يتعامل مع النص السينمائي ليس كما تعامل معه النقد القديم التقليدي في مراحل تاريخية سابقة، انطباعياً في مجمله، تفسيرياً، يعتمد على شرح ما هو مشروح بالفعل حيث لا يملك من أدوات البحث إلا أن يعيد إنتاج العمل الفني نفسه بكلمات وتعبيرات أخرى مختلفة يظن أنها تيسر الفهم وتقرب المعنى للقارئ والمشاهد. والدراسة لا تعيد طرح سؤالاتها، فلقد سبق لها أن فعلت ذلك في صفحات التمهيد وهي أيضاً لا تضيف حججاً أو براهين إضافية أو جديدة، لما سبق لها أن قدمت أو أثبتت، ولكنها عند هذه المرحلة إنما تذكر بسؤالها الأولي، ونصه كما طرحته في المبدأ حتى تصل ما لنقطع من حديث، ثم لكي تواصل رحلة بحث واستكشاف أبعد من هدف سؤالها أو غاية الإجابة عليه حتى يبسر لها أن تخطو بضع خطوات أخرى إلى الأمام. فنحن بالفعل قد تحلوزنا عتبات مرحلة مختلفة وحقبة جديدة يسميها (كريستوفر ويليامز) حقبة المرد وهي الحقبة التي تجاهلها تماماً النقد السينمائي بشكل مخزي<sup>(١)</sup>

وبالطبع فإن هجوم (ويليامز) وحدة عباراته للنقد القديم والتقليدي قد يخفف منها، لن نعرف بأن علم القصص (Narratolog) هو علم جديد تماماً وأنه من الدراسات الحديثة التي لم تكن تلفت انتباه الدارسين في الماضي، وعليه فإن النقد التقليدي لم يكن مطروحا عليه واحب الانتباه إلى قضايا المرد، حيث لم يكن يعرف عنها إلا القليل. وكان لابد للنقد السينمائي أن ينتظر حتى يمتلك أدوات بحثية جديدة تعينه على إدراك ما يريد أما رفض إسهامات العلوم الحديثة التي أثرت بالفعل وأضافت إلى حصيلة معارفنا حول الفيلم السينمائي والاستهانة بتلك الإنجازات والتهوين من شأنها، فهو موقف يعوزه الدليل ويصعب الدفاع عنه إن هدف هذا المرحلة من الدراسة هو كشف بعض إسهامات العلوم الحديثة التي أخرجت إلى حيز النور قضايا المرد ثم ركزت الانتباه إلى أهميتها البالغة في بناء الفيلم السينمائي وكما ساهمت اللغويات الحديثة والرمزيات والمنطق في صياغة ما يعرف الآن بالسيموطيقا (أنظمة العلامات) فإن تجديد شباب الاتجاه الشكلي في مراحل تطوره

(١) Christopher Williams, "Realism and the Cinema", London: Routledge Kegan paul, 1980 P. (7) .

المختلفة أضاف أيضا إلى حقل المعرفة الشيء الكثير. ولقد انتعشت الأبحاث المتعلقة بالسرد معتمدة على دراسات رولد من أمثال (فلامبيرروب) في الإتحاد السوفيتي و(أولريخ) في الدنمارك. فلقد استطاع (بروب) مثلا أن يجمع حصيلة هائلة من الحكايات الشعبية الروسية، ثم قام بتصنيف هذه الحكايات بعد أن اكتشف فيما ثابتة وأخرى متغيرة تتحكم في بنية الحكاية<sup>(١)</sup> واستخلص في النهاية ما يشبه القانون الذي ينظم سرد الحكاية من خلال رصد وظائف الشخصيات الفاعلة كما لاحظ " أن تتابع للوظائف في الحكاية يخضع لنظام ثابت<sup>(٢)</sup> ولقد وفرت نتائج أبحاث (بروب) أساسا صلبا أقيمت فوقه العديد من الصروح والبيانات البحثية المتماسكة و أتاحت أرضا خصبة لتت بالعديد من الثمار في صورة معالجات مختلفة لنتائج (بروب) لعل أهمها أعمال (دوندوس) Dundes حول دراسة حكايات الهنود الحمر ودراسة (أمبرتوايكو) "Umberto Eco" عن روايات : جيمس بوند معتمدا على فكرة الوظائف والحركات وجمعها في أرواج من التناقضات مثل بوند / M Bondi، بوند / الشرير، بوند / المرأة، العالم الحر / الإتحاد السوفيتي.. الخ<sup>(٣)</sup>. ثم جاءت دراسات (ليفى شتراوس) حول الأساطير ومساء كلفت أفكار ونتاج (شتراوس) تعبر عن أصالة في خطواته واستقلاله في تحليلاته : ولا تجعله مقلدا بحال أو امتدادا لمنهج (بروب)<sup>(٤)</sup> كما يقول (صلاح فضل) أو أنه بالفعل قد أفاد من أفكار (بروب) واستند إليها كما يذهب معظم الدارسين وإنما الثابت علميا هو أن "مورفولوجيا الحكاية" قد ترجم إلى الانجليزية عام ١٩٥٨ ثم إلى الفرنسية ١٩٦٥ وكتاب (شتراوس) الفكر البري<sup>(٥)</sup> صدر في عام ١٩٦٣ ومن الثابت أيضا أن (شتراوس) قد تأثر بأفكار صديقه المهاجر الروسي (رومان حاكو بسون). وهو أحد المتأثرين بمنهج (بروب) بل إن (شتراوس) اعترف بأهمية الكتاب عند صدور طبعته الانجليزية ثم قام بعرض الكتاب في عام ١٩٦٠ وبالطبع

(١) صلاح فضل (د) نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ط٢، ١٩٨٠ ص (٨٦-٩٠).

(٢) صلاح فضل (د) نفس المصدر السابق ص (٩١).

(٣) Peter Wollen, "Reading & Writing", London: Verso editions, 1982

(٤) صلاح فضل (د)، نظرية السنتية في النقد الحديث، ص (١٠٠).

(٥) على حين يقدم شتراوس (٢٤٩) مرجعا في كتابه الفكر البري. نقله إلى العربية (د. نظير جامل) ط١ ١٩٨٤. منها روايات (ليكنز) ومسرحيات (الزلزال)، (جان جاك روسو) وغيرهم فإنه لا يثبت مطلقا أى إشاره إلى (بروب) ومع ذلك فإن الترجمة الفرنسية لكتاب مورفولوجيا الحكاية صدرت ومعها تريل بعلم (شتراوس)!! (المبحث).

هناك معالجات كثيرة ومنوعة اعتمدت منهج (بروب) مستخلصه ما يمكن تسميته بأجرومية المرد ومنها دراسات بريموند Bremound، جريماس Greimas، كونجاس Congas، تودروف Todrove وغيرهم. كما ان للتطور الحادث في دراسة علوم الاتصال والبروز المتزايد لأهمية دراسة السيميوطيقا قد أفسح المجال أمام الباحثين لاستكشاف الغز الإنساني المتمثل في وجوده وتصوره واتصاله بغيره من البشر. والدراسات السيميوطيقية تسعى لربط المعرفة الإنسانية في شمولها (١) ودون تجزئة بعد ان عانى البشر من الانعزال المعرفي الناتج من تزايد تيار التخصص المبالغ فيه حيث صارت حقول المعرفة مثل جزر متباعدة معزولة ووحيدة داخل تيار المحيط المتلاطم كما أن تقارب مختلف الأنشطة المعرفية يوثق من عرى الصلة ويضاعف من فرص الاحتكاك والتأثير المتبادل فيما بينها. ويصبح من المقطوع به بعد ذلك أن تقل الفرصة بل تتلاشى أمام الانطباعات أو التلمعات التي سادت كثيرا حقول العلوم الإنسانية والفن بطبيعة الحال لكي تأخذ مسارها الصحيح كي تصبح علما بالمعنى الدقيق للكلمة بعد أن كانت تأملا ونطباعا (٢).

وتتحو هذه الدراسة إلى اعتبار المدخل السيميوطيقي هو أكثر المداخل صلة بمجال الفيلم السينمائي حيث يقوم على أساس واضح من الكشف عن عناصر تكوين الصورة والمشهد ومن ثم الفيلم السينمائي وهو أيضا من بعد ذلك يحاول تحليل تلك العناصر التي تكون بنية الفيلم وصولا إلى نتائج علمية في توضيح الروابط والعلاقات التي تتجمع حولها تلك للبنات والعناصر المكونة. وكما استطاع الباحثون في مجال الدراسات الأدبية أن يتوصلوا إلى ما يشبه القانون الداخلي الذي ينظم عناصر البناء الفني داخل الصياغات الأدبية فإنه من الزم الأمور لمباحث السينما أن يقوم بالجهد نفسه مواصل رحلة الكشف، محققا لقدر من النتائج توازي ما حققه البحث الأدبي من قبل في ميدانه وقد يأخذ البعض على هذه الدراسة، أنها تترسم خطوات البحث الأولى، أو أنها تسمير على مواله وتحاول أن تلتوى عنق الحقيقة عندما تستعير أحكام ومقاييس النقد الأدبي لكي تطبقها عنوة على حقل إبداع مختلف. وهو ما تنفيه هذه الدراسة جملة وتفصيلا فهي تعرف خصوصية للفن

(١) لريال غزول (د) "مدخل إلى السيميوطيقا"، القاهرة: دار الياس المصرية ط١٩٨٦ ص (١٢).

(٢) ميزا فاسم (د)، مدخل إلى السيميوطيقا، نفس المصدر السابق ص (١٧).

السينمائي، وهي لا تطابقه بغيره أو تساويه مع مجال آخر من مجالات الإبداع. ولا  
تستعير أحكاماً سابقة التجهيز لكي تفرض استخدامهما على الإبداع السينمائي قهراً  
وعنفوة. وقد ينشأ عند البعض اعتراض صريح أو تخوف غير معطن حول طبيعة  
المقترَب أو المدخل الذى تنتهجه هذه الدراسة ونعنى به المدخل السيميوطيقى  
الشكلانى وهم يؤسسون اعتراضهم أو تخوفهم من آراء بعض الباحثين الذين يرون  
بأن أى نظام سيميولوجى لا بد وأن تكون له علاقة باللغة<sup>(١)</sup> وقد يدفعون فى طريق  
هذا البحث ما يحسبونه كما فى عرف الألعاب الرياضية بأنه الانتصار الساحق  
بالضربة القاضية عندما يقدمون حججهم المستندين إليها، حيث يستشهدون بأقوال  
أحد اعلام البحث النقدى الحديث. "فالعناصر المرئية مثلاً تقتضى رسالة لغوية كما  
يحدث فى السينما والإعلانات والصور الكاريكاتورية، وغيرها، كما أن مجموعات  
الأشياء فى الملابس والمأكُل مثلاً لا تصبح نظاماً إن لم تمر من خلال اللغة التى  
تعزل دلالاتها وتسميتها"<sup>(٢)</sup> وهم يرون مع اصحاب ذلك الرأى بأن للباحث فى مجال  
السيميولوجيا مهما اتصل عمله بمعردات وحقول مختلفة من النشاط الثقافى فإنه دائماً  
تحت مظلة اللغة حيث لا مهرب ولا ملاذ "ولن اللغة الحقيقية كما يرون تمثل  
عنصراً لا غنى عنه لا كمجرد نموذج وإنما كوسيط للدلالة"<sup>(٣)</sup>. ولقد سبق لهذه  
الدراسة أن بينت رأياً حول خطأ إطلاق مصطلح اللغة الحقيقية بقصره فقط على  
اللغات اللفظية ونضيف إلى سابق اعتراضات هذه الدراسة ما يلى :

- ١- لقد بدأ البشر بتكوين الاحاسيس والمشاعر وهى تسبق التفكير، والاحساس  
يقود عنه الإشارة تعبيراً عن الاحتياج، أما الأهواء والرغبات فهى وليدة  
التفكير وهو الذى أفرخ الأصول .
- ٢- إن لغة الإشارة (البصرية) ولغة الصوت هما من اللغات الطبيعية على حد  
سواء. فما يتاح لنا بالبصر أكثر تنوعاً وأبلغ تعبيراً مما يمكننا سماعه من  
خلال اللفظ<sup>(٤)</sup>

(١) صلاح فضل (د)، نظرية البنائية فى النقد الأدبى، مصدر سابق، ص (٤٤٦) .

(٢) نفس المصدر السابق ص (٤٤٦) .

(٣) نفس المصدر السابق ص (٤٤٧) .

(٤) جان جاك روسو، محاولة فى أصل اللغات، بغداد : دار الشؤون الثقافية، دار النشر  
القومية ط ١، ١٩٨٦، ترجمة محمد محبوب ص (٢٨ - ٣٣) .

وقد يأتي صوت الاعتراض الأخير في مواجهة هذه الدراسة من ذلك التيار من النقاد، الذي ما زال يطرح سؤاله الدائم حول طبيعة السينما كوسيط فني وهل يمكن اعتباره لغة أو ما شابه ذلك أو أنها لا تنطبق عليها شروط اللغة ؟ .

ونرد على ذلك الاعتراض بأن فن السينما كوسيط فني هو حقل إبداع ممتد ومتراعى الأطراف مشحون بالعديد من المعاني المباشرة وغير المباشرة متخضم بالإيحاءات والمعاني الضمنية وهذه المعاني لا ينحصر وجودها بمساحة الشاشة فقط حيث تأتي الرسالة لنا " ليس فقط مما نراه أو نسمعه، ولكن أيضا مما لا يمكننا سماعه أو رؤيته، أو بمعنى أكثر دقة بما نعده من مقارنات بين مائزاه وما لا نراه (١)" ما هو متاح وما هو حاضر وما هو مستبعد و غائب وقد يعتبر البعض بأن فن السينما لا يملك أدوات وأشكال وعناصر تكوين للغة كما هو الحال في اللغة العربية أو الفرنسية والإنجليزية مثلا ورغم الطرح غير الصائب للمقدمة المنطقية التي يستندون عليها، بغية الوصول إلى نتيجة يرونها منطقية فإن البحث لا يرى نفسه مكلفا بالخصوص في تلك القضية، ولكنه يرى بأنه من المستحيل تماما أن نجرد الفن السينمائي من حقه في أن تكون له قواعده وإجراءاته (Gramatical) لما القول بأنه بلا اجروميه أو قواعد (Ungramatical) فهو ما يرفضه العقل والمنطق ولا يقوى على اثباته حتى أشد نقادى هذا الكتاب حماسا ولقد حاول بعض أصحاب الأفكار التوفيقية من الباحثين السينمائيين أن يقول بوجود رابطة تشابه أو تطابق بين اللغة السينمائية واللغة اللفظية بغية أن يبرروا لانفسهم جواز استخدام بعض أساليب وطرق دراسة اللغة في الاستفادة بها وتطبيقها على دراسة السينما (٢) وتعتمد هذه الدراسة على مجمل آراء (أمبرتوايكو) التي أوردناها في بحثه المقدم لمهرجان الفيلم في (بيزلرو) عام (١٩٦٧) تعقيبا على دراستي كل من (بيربولوبازولينى) سينما الشعر (١٩٦٥) ودراسة (كريستان ميتر) "اللغة السينمائية"، والتي قدمنا إلى المؤتمر. وخلاصة ذلك بأنه إن أردنا أن نؤسس كيانا لغويا سينمائيا فإننا لانحتاج إلى نظام العلاقة الثنائية أو الارتباط الثلاثى (Double Articulation) الذى يطبقه اللغويون على اللغة اللفظية ولكن "بالبحث عن أدوات

(١) James Monaco "How To Read & A Film", Newyork: Oxford University Prses, 1981, P. (136-137)

(٢) James Monaco, IBD., P. (127).

لارتباط جديد أو نظام مختلف عما هو معمول به داخل حفل اللغة اللفظية وإنما بالعمل على أن يستنبط روابطه وقواعد الخاصة<sup>(١)</sup>

وهكذا فإن استخدام بعض ما توصل إليه البحث العلمي في مجال الأدب لا يعني التطبيق الحرفي لتلك القواعد، دونما النظر لطبيعة الوسيط وخصوصيته. كما وأنه ليس نقلا ميكانيكيا لمنجزات البحث الأدبي ولكنه اعتراف برابطة النسب التي تقرب أصول الأدب والسينما وتكشف عن مواطن تلك العلاقة. فالفن الأدبي له أيضا جوانب تشكيلية في تواليه (تتابعه) وفي استخدامه لعنصر المكان (الحيز المدرك) وبنية السردية تشبه التشكيل الفيلمي المرئي لأنه ينتج من تعامل في أنظمة وسياقات للأجزاء الرئيسية والعوامل المكونة<sup>(٢)</sup>.

أما القول بأن كل أنظمة العلامات تخضع لهيمنة نظام اللغة، وأن اللغة شرط ضرورة، لأنها وسيط للدلالة، فهو رأي لا تستطيع هذه الدراسة قبوله كما أنها لاملك حق المسكوت عنده، ووجهة الاعتراض في ذلك للرأي نجده داخل بنية المقولة التي نعترض عليها. حيث تكون ألفاظ اللغة فقط حسب ذلك الرأي هي الوسيط الذي يحمل الدلالة، لكن الألفاظ، والصور، والأشكال والأكوان والأبعاد والروائح وغيرها من أشياء للواقع الخارجي الذي يؤثر في عضو الحس وتولد عنها المعنى<sup>(٣)</sup>. إذن فلا يجوز لنا أن نضيق علاقة المعنى إلى هذا القدر ونقصره فقط على وجود التلفظ اللفوي والتصويت أو الكتابة.

وطبيعة اللغة تفرض قيام علاقة ثنائية بين اللفظ بديلا عن الأشياء والموجودات في العالم الواقعي وبين المعنى الذي يدركه العقل ولكن الأمر في السينما تلك التي يجردونها من حقها أن تكون لغة يختلف على نحو أكثر تعقيدا، ذلك أن اللغة تفترض قيام علاقة ثنائية (Double articulation) أما السينما فهي تقيم علاقة لارتباط ثلاثية (Triply articulation)<sup>(٤)</sup> حيث إن الفيلم هو نظام من الإشارات والرموز على مستوى اللقطة أو مجموعة اللقطات، وهذه الإشارات تكون نظاما سيميولوجيا، لا يطابق سيميولوجيا الواقع فقط، ولكنه يتفوق عليها حيث يختزلها

(١) Bill Nichols, "Movies & Methods", Berkely: University Of California Press 1976.

(٢) William Cadbury & Leland Pougé, "Film Criticism", Iowa State University, 1982, P. (11-12).

(٣) لين ميناء، "الشفاء"، بيروت: المؤسسة العربية، ط ١، ١٩٨٢، ص (١٦٦).

(٤) Bill nichols, "Movies and Methods", IBD P. (590).

وبكثافة داخل إطار اللقطة، ومن ثم فإن السينما لا تعيد انتاج الواقع من خلال التطبيق أو التماثل أو التمثيل (Representaion) ولكنها تضيف عليه قوة تعبيرية لم تكن موجودة في الأشياء أو الموجودات في عالم الواقع<sup>(١)</sup>. وعلى ذلك فهناك فارق واسع وجوهري بين أن تعادل أو تساوى السينما بالواقع من خلال نسخ الواقع ميكانيكيا وبين مماثلة أو مشابهة نسق العلامات بينهما. وفهم المعنى السينمائي للقطعة لا ينتج من ذلك للكون الأيقوني البسيط ولكنه يبرز من خلال كود أو شفرة ثلاثية الترابط، هي (شفرة الإدراك code of preception، والإحساس sensibility والتذوق taste)<sup>(٢)</sup>. ويجدر بنا أن نشير إلى أهمية ريادة (ابن سينا) في وصفه الدقيق لمثل هذه العلاقة حيث يقول إدراك الشيء هو أن تكون حقيقته متمثلة<sup>(٣)</sup> عند المدرك يشهد بها بما به يدرك<sup>(٤)</sup> ثم يخطو (ابن سينا) خطوة هائلة حيث يقرر، بأن من طبيعتنا أن نركب محسوسات بعضها إلى بعض لو أن انفصل ما هو متصل منها وبقيم أحكاما وأحاسيس قد لا نستشعرها لحظة مشاهدة المثير الحسى. فهناك للصورة أو المثير الحسى الخارجى مثل رؤية الشاه لمنظر وهينة الذئب وهذا هو ما يعرفه (ابن سينا) بإدراك الحسى الظاهر للصورة. أما المعنى فهو الانفعال النفسى والفعل من إدراك الشاه للعداوة مع جنس الذئاب وهو المعنى الموجب لخوفها ولقرارها والابتعاد عنه. فالصورة إذن تدل على معنى على سبيل المطابقة والمثابة للقائمة أو على سبيل التضمن، بحيث يقودنا إلى معنى آخر أكثر شمولاً وأرحب ألفاً من للمعنى الأول<sup>(٥)</sup> الذى لوجنته فى نفوسنا الصورة أو المثير الحسى الخارجى. ولم تعد السيموطيقا كمقرب للفهم غريبة عن دراسة السينما بل إنها فرضت الاعتراف بها عند معظم باحثى السينما حتى أكثرهم محافظة أو أولئك الذين لم يعترفوا للسينما بعد بحقها فى أن تكون نظاماً لغوياً<sup>(٥)</sup>

(١) Bill Nichols, 'movies & methods', Cinema & Poetry, by p.p. Pasolini, P. (547)

(٢) Bill Nichols, Ibid. "Articulations of Cinema code" by Umberto Eco P. 601.

(٣) من لسان العرب، مثل له الشيء صورة كانه ينظر اليه قد امتثل أى تصوره ومثل الرجل بين يدي فلان أى وقف بين يديه منتصباً، وتمثل الشيء أى تصور مثاله وفى التنزيل

فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشراً سوياً (٣٥).

(٤) ابن سينا، الشفاء، مصدر سلق من (١٦١ ١٥٩).

(٥) ابن سينا (الإشارات والتبهيئات) القاهرة: دار المعارف، القسم الأول، ط ٢، تحقيق (د) سليمان دنيا من (١٣٩) ١٩٨٣.

(٥) James Monaco, op. cit., P. (44), P. (127).



ولعل مصدر التخوف عند البعض الذى ما زال يرفض المدخل الشكلاى السيميوطيقى لدراسة السينما ولهم بعض العذر هو أن المدخل قد طبق على الدراسات الأدبية، حيث يسهل تحديد الكود أو الشفرة والتعرف عليها ودراستها. من خلال مفردات اللغة حيث تمثل المفردة الواحدة أصغر وحدة للكلام أما فى الفيلم السينمائى فإن محاولات مستمرة وعديدة تبذل من أجل الوصول إلى تعريف مقنع وعلمى لماهى وحدة الشريط السينمائى. ومعظم الكتابات النظرية الكلاسيكية تعرف وحدة الفيلم باللقطة ولكن هذا للتحديد يحمل دلالات متعددة<sup>(١)</sup> بحيث يستحيل على ذلك التيار من الرافضين أن يتعاملوا بسهولة مع المدخل السيميوطيقى فى حين أنه بفرض قبولهم بذلك سوف يثيرون مشكلة الوحدة الفنية التى تعادل الوحدة اللغوية فى اللغة اللفظية<sup>(٢)</sup>

والدراسة تفهم تماما مدى حيرة النقد التقليدى أمام مصطلح اللقطة مثلا فهو مرة تعبير عن مساحة من الفيلم طولها أربعة ثقب وهو أحيانا ذلك الطول من الشريط الذى يصور لقطة واحدة أو ضمن حركة كاميرا واحدة من ابتداء تشغيلها حتى لحظة إيقافها لعمل لقطة أخرى وهو أحيانا أخرى تكوين صورة ما<sup>(٣)</sup> ونظرا لأن الكتابات النظرية تحدد مفهوم وحدة الفيلم باللقطة كما سبق، فإن أصحاب هذه الكتابات وكل الباحثين فى مجال السينما ممن سلموا بهذا التعريف نراهم وقد وقفوا بصلابة فى موقف الرفض من التعامل مع العلم الجديد. ولأن البحث لا يصع فى خطته الآن تحقيق تلك المشكلة فإنه يعبر إلى غيرها ولكن ليس قبل أن يشير إلى الإدراك الصائب الذى قدمه المنظر السينمائى والمخرج (ميرجى إيزنشتاين) الذى كان أول<sup>(٤)</sup> من اترك الزخم الهائل الذى يحويه الكادر السينمائى من عناصر متعددة متباعدة تكون بناء منسقا من عناصر سمعية بصرية، وأن "الصورة الواحدة، الموحدة والتى قررتها اجزاؤها المركبة، تقوم بالدور الحاسم فى العمل السينمائى

(١) ميخائيل روم، "أحداث حول الإخراج السينمائى"، بيروت: دار الفارابى، ط١، ١٩٨١، ترجمة عذرا مدانات، ص (٥٧).

(٢) فى المعجم الفن السينمائى د مجدى وهبه، احمد كامل مرسى، يعرفان اللقطة بأنها وحدة للغة السينمائية، كما أن الكلمة هى وحدة اللغة الادبية ص (٢١٦) .

(٣) جوزيف مايبلى، "التكوين فى صورة سينمائية القاهرة"، الهيئة المصرية للكتاب ط١، ١٩٨٣، ترجمة هاشم التحس.

(٤) ميخائيل روم، "أحداث حول الإخراج السينمائى" مصدر سابق.

الخالق<sup>(١)</sup> وعلى ذلك فإن الكادر السينمائي الواحد قد يحوى العشرات من التفاصيل، التى من خلالها يتم لنا التعرف على محتويات اللقطة سواء على المستوى الإخبارى أو على المستوى الدرامى وتلعب هذه التفاصيل المبرئية دورها بوصفها إشارات أو علامات لغوية تكون فيما بينها جميعا إلى اكواد (Kodes) ذات قرابة أو اتصال (Related Signs)<sup>(٢)</sup>

ومن ثم فإنه يسهل الآن محاصرة جوهر الصعوبة التى كان يطلقها البعض فى طريق استخدام (المنهج الشكلى) فى النقد حيث كانوا يساوون بين الكلمة بوصفها أصغر وحدة فى التلفظ وبين اللقطة أصغر وحدة فى الفيلم، وهو الأمر الذى اتضح خطأه وينحصر باطراد عدد المؤيدين لذلك الزعم؛ فاللقطة هى أصغر وحدة على مستوى شريط السيليلويد ولكنها ليست أصغر وحدة على مستوى التعبير السينمائي ذلك أن طبيعة التعبير السينمائي تسمح بتواجد العديد من الإشارات اللغوية (سمعية/ بصرية) المتزامنة والمتداخلة فضلا عن الإشارات الأخرى المتصلة والمتوالية. غير أن معظم الدراسات التقليدية ذات التأثير المؤسسى على فكر السينمائيين تركز على اعتبار أن اللقطة هى أصغر مكون داخل الشريط السينمائي كما هو عند (الوسون) و (أرينهايم) و (دييركس) وغيرهم وأن يتجاوز البعض عن ذلك الالتزام الحرفى بعنصر اللقطة ويضيفون إليه عناصر أخرى تدخل فى مكون اللقطة كوحدات بنائية يصاح منها فى النهاية ما يجب أن تطلق عليه اللقطة مثل المراوغة الدكية التى يحاول فيها (روبرت وينترز) أن يهرب من قيد أو مسجن اللقطة فهو يقول إن عناصر التعبير هى "الإطار"، اللقطة، الصوت<sup>(٣)</sup> (ص ١٥) وبالطبع فإن التحليل الآخر لهذه المكونات البنائية إنما يعود إلى عنصر أكبر منها ونعنى به اللقطة.

وهنا إن يتوقف البحث، كثيرا لى يدل على مدى السطوة والتأثير الذى اكتسبته كتابات (رودولف أرينهايم) وغيره عبر أجيال متصلة من الكتابات النظرية فى حقل

(١) ميرجى ليزنشتاين، "الاحساس السينمائي"، بيروت: دار الغاربي ط ١٩٧٥ ترجمة سهيل جبر، ص (٦٤) حسب (معلومات الباحث فإن المترجم هو اسماعيل جبر، ولكن سهيل جبر هو شخص غير موجود فى الواقع).

(٢) Denitto Dennis, "Film Form & feeling" مصدر سبق

(٣) Robert Stell Withers, "Intorduction To Film", N, Y: Barnes & 1st ed, 1983, P. (15).

السينما، وسيكون مجال ذلك مؤجل ومرهون بمدى اتصال أفكاره أو غيره من الباحثين بمجمل القضايا التي يطرحها البحث داخل خطته المرسومة سلفاً.

ويكفى الإشارة في هذا المقام إلى شذرات سريعة توضح اعتماد الكتابات التالية على (أرينهايم) واعتبار أفكاره والنتائج التي توصل إليها - مسلمات - لا تقبل إلا التسليم والتصديق، ويصبح الجميع تقريباً لمرى قبضته للقوية بحيث لا يجد باحث مثل (مارسيل مارتن) بأساً من إيراد رأى (أرينهايم) حول الشائسة العريضة ويكرر ذات الاعتراضات - وربما بنفس الجمل مستخدماً نفس الكلمات<sup>(١)</sup> أو يضيف إليها قليلاً بهدف البرهنة على نتائج ما استخلصه من سلفه<sup>(٢)</sup>.

وعلى نفس المنوال نجد آراء الباحثين (رالف ستيفنسون وجان ديبركس) في وصف كتابهما بأنه "طبيعة هذا الكتاب تنمو طبيعياً من كتب سبقتها... نذكر على الأخص كتاب فن الفيلم لأرينهايم"<sup>(٣)</sup>.

## ٢- رؤية الواقع بصرياً وسينمائياً.

لايعنى إيراد هذا العنوان في هذه المرحلة من البحث أى تسليم أو استسلام للتداعيات المنطقية - التي - تتوارد - بداهة - على لآذهن فور قراءة عنوان حيز الفقرة، كما أنه لايعنى أدنى شكوك حول قبول البحث لصيغة اللغوية أو المفهومية لذلك المصطلح الملتبس غير أن كل المصادر الكلاسيكية وأدبيات الكتابة السينمائية على المستويين النظري والنقدى وكذا للكتابات المدرسية، تفرد معظمها أبواباً ثابتة ذات عناوين، شبه موحدة أو متكررة حول ما أسماه (رودلف أرينهايم). - فى مرحلة مبكرة - بالفرق بين رؤية العين البشرية للواقع والرؤية السينمائية لذات الواقع ومن ثم رأى البحث الإبقاء على المصطلح. كما هو دون تغيير رغم الملاحظات العديدة، حتى يتمنى مناقشته واختباره فى صورته المثبتة فى كل المصادر، ولذلك فإن أى اقتراح بتعديل صيغ المصطلح الآن للتأليف أمر مؤجل لما

(١) مارسيل مارتين "اللغة السينمائية" القاهرة : المؤسسة المصرية للتأليف والأبواء والنشر للدار المصرية للتأليف والترجمة، ترجمة سعد مكلوى ١٩٦٤، ص(١٥).

(٢) نفس المرجع السابق ص(١٨٧ - ١٩١).

(٣) Ralph Stephenson & J.R. Debrex, "The Cinema as Art " London: Penguin Books, 1974, p. (32).

بعد مرحلة مناقشته واختباره. وأول ما يطرأ على الذهن في مواجهة صيغة المصطلح هو التناقض المنطقي في منطوق الصيغة وبيان ذلك على النحو التالي:

١- يفترض المصطلح وجود اختلاف وتمايز بين ما ترصده العين من مرئيات للموجودات وللأشياء من حولنا في الواقع، وبين ما ترصده نفس العين لنفس المرئيات كما هي مصورة ومسجلة فوق شريط الفيلم، وهو الأمر الذي يباه العقل ويرفضه المنطق تخالعه علوم الطبيعة والبصريات، ذلك أن حاسة الإبصار واحدة في الحالتين وموكل إليها ذات الوظيفة في المرتين - ونعني به استقبال الأشعة الصادرة من الأشياء والموجودات والسماح بمرورها عبر حدة العين إلى أن تسقط فوق شبكية العين.

ولأن ذلك هو من أوليات علوم التشريح والضوء والبصريات فلن يحتاج البحث للتوقف أمام بدهيات أو أمور ثابتة يمكن الرجوع إليها بسهولة والبحث يحيل هنا فقط على أول مستند علمي عربي - من باب الأمانة العلمية والتاريخية - ونقصد به كتاب (ابو علي الحسن ابن الهيثم) <sup>(١)</sup> المعروف باسم "المناظر".

٢- ان سقوط الأشعة الصادرة من المرئيات فوق شبكية العين لا يعنى بالمرّة اكتمال عملية الرؤية ويوضح ذلك (ابن الهيثم) بقوله "لأن البصر ليس يدرك شيئاً من صور المبصرات التي تصل إليه إلا من سموت إلخبطوط المستقيمة التي تلتقى أطرفها عند مركز البصر فقط" <sup>(٢)</sup> ثم يقول في موضوع آخر. قد تبين من جميع ما ذكرناه أن الابصار إنما يكون من الصور التي ترد من المبصرات إلى البصر <sup>(٣)</sup> لكن إدراك المرئيات وما فيها هو أمر آخر لا تدخل للعين فيه وإنما هو أمر يسميه العلم بالإدراك الحسي وكثير من المعاني المبصرة تدرك بالتميز والقياس مع الاحساس بصورة المنصر لا بمجرد الحس فقط <sup>(٤)</sup>.

(١) الحسن بن الهيثم، كتاب المناظر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الطبعة التراثية، رقم (٤)، تحقيق د. عبد الحميد صبرة، للفصلين الخامس والسادس من المقالة الأولى: ط ١٩٨٣.

(٢) نفس المصدر السابق ص (١٥١).

(٣) نفس المصدر السابق ص (١٦٩).

(٤) نفس المصدر السابق ص (٢١٩).

ومما تقدم فإنه يمكن القول دون أى مجال للشك واحتمال للطعن بأن العين البشرية تنصير المرئيات سواء فى الواقع الحى وصورها فوق شريط الفيلم بنفس الكيفية ولا دخل لها فى تكوين المترك الحسى الذى ينتجه العقل فى مرحلة لاحقة عن ماهية المبصرات . كما أن البحث اللغوى يؤكد الشيء حيث تقول العرب "الرؤية بالعين تتعدى إلى مفعول واحد، وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين ويقول ابن سيدة : الرؤية هى النظر بالعين والقلب (١) مثلاً : تلك الشجرة الموجودة خلف نافذة المنزل وعبر الطريق أمامى، بنفس الطريقة التى ترى بها نفس الشجرة خلف نافذة نفس المنزل وعبر نفس الطريق والمصورة على شريط السليولويد "فالبصر يقبل فى نفسه صورة من المبصر مشكلة للصورة التى فيه لا عين صورته (٢) عند ثبات كافة عوامل اللون والإضاءة وحجم المنظور. ومما تقدم فإنه يمكن استبعاد حاسة الابصار تماماً من وجود فروق وتميزات - إن وجدت - بين رؤية الواقع ورؤية للصورة السينمائية وعليه فإن البحث - إذا سلم بفرضية من يقولون بوجود فروق بين الرؤيتين. أن يعزى ذلك الفرق إلى شيء هو فى داخل الصورة، المأخوذة عن الأصل - إن اكتمالا أو إضافة أو نقصاً وحتى لايتهم البحث بالقصور فى فحص هذه الجزئية من التراض وجود فرق بين كل من الرؤيتين فإن البحث مضطر للاعتراف بآراء بعض الفلاسفة فى هذا المجال، ذلك أن البحث ليس مهياً للخوض فى مشكلات فلسفية إلا مايمس جوهر مطلبه فى الفن السينمائى، وفى أضيق الحدود الممكنة. وعليه فلنأخذ من عرض خلاصة سريعة لتلك الآراء بالصورة عند (إخوان الصفا) هى شكل ونفس يقبله الجوهر (٣) وهى إدراك بالحسي الظاهر والباطن معا رغم سبقية الحس للظاهر فى عملية إدراك المعنى (٤) أما (سارتر) فيرى أننا عندما ننظر إلى صورة ما فإنها تبدو لنا بكيفية نفسها التى هى للشيء المفارق لها ورغم علمنا بأن الأصل المأخوذ عنه الصورة ما زال موجوداً فى مكانه هنا أو هناك "إذا الصورة التى نطالعها الآن لها نفس عين الماهية"

(١) ابن منظور، مصدر سابق، ج ٢، ص (١٥٣٧).

(٢) ابن سينا، "الشفاء"، مصدر سابق ص (١٣٧).

(٣) رسائل إخوان الصفا، بيروت : دار صادر، المجلد الثانى الجماعات والطبيعيات، (ص ٦).

(٤) محمد عثمان نجاتى (د) الإدراك الحسى عن ابن سينا، القاهرة : دار الشروق : ط ٢، ١٩٨٠ ص (٣٥).

لأشياء الذى فارقناه منذ فترة ونحن لا نعنى بذلك بنية الأشياء ولكن هويته أيضا<sup>(١)</sup> كما أن (سارتر) ينبه فى مرحلة سابقة من المرجع نفسه إلا أن قصدية الرؤية للموجودات فى العالم الخارجى هى التى تطلع الناظر على الشكل واللون والوضع والكيفية وإنما نتحصل على كل ما سبق من خلال توجيهات البصر ثم بوعينا الذاتى<sup>(٢)</sup> فالبصر إذا هو ثابت فى الحالتين لا يدرك شيء من معانى المبصر إلا فى الهيئات والظاهرة مثل الشكل والعظم والوضع والألون<sup>(٣)</sup> .

ولأن الغرض الأسمى من هذا البحث يبعد كثيرا عن حقل الفلسفة كما وأنه لم يضع الاهتمام بها ضمن قائمة موضوعاته فإنه يكتفى بتلك الشذرات السريعة ولمن شاء استكمال البحث الفلسفى أن يجده فى مراجعه الأصلية. وخلاصة ما تقدم سوف لا نجد مطعنا يمكن أن يقدم فى مواجهة القول بوجود فرق بين رؤية الواقع ورؤية الصورة بعد استيفاء عنصرى الصورة والإبصار - إلا أن يكون الإدراك هو ذلك العامل المسئول عن ذلك الاختلاف فى الرؤيتين ولكن قبل مناقشة ذلك الافتراض فإنه من الضروري عرض فكرة سريعة لماهية الإدراك.

## ثانيا : الإدراك البصرى للظواهر ورؤية الواقع

### أ- الإدراك البصرى للظواهر:

وفى اللغة يقال أدرك الشيء أى لحق به ووصل إليه وهى تعنى التمتع والاتصال، زمن النضج والبلوغ والاكتمال<sup>(٤)</sup> . ويصنف (محمود رجب السيد) الإدراك إلى نوعين هما.

- الإدراك الداخلى وهو إدراك نفسى وإدراك آخر يقول عنه الإدراك الخارجى أولفيزيائى أو الحسى<sup>(٥)</sup> لكن (ميرلو بونتى) وإن اتفق مع ما سبق إلا أنه يجعل الإدراك حسى داخلى وحسى خارجى ويجعل من الثانى شرط ضرورة لوجود

(١) جان بول سارتر 'التخيل'، القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب، ط١، ترجمة د. نظمى لوقا، ص(٦) ١٩٨٢ .

(٢) نفس المصدر السابق ص(٥٩).

(٣) كمال الدين أبى الحسن الفارسى، تنقيح المناظر لذوى الابصار والبصائر، القاهرة : الهيئة المصرية للعلم للكتاب، ط١ تحقيق مصطفى حجازى.. مراجعة د. محمود مختار، ١٩٨٤ .

(٤) ابن منظور مصدر سابق مادة ادراك.

(٥) محمود رجب السيد (د)، 'المنهج للظاهراتى'، القاهرة: مكتبة معهد رافت، د.ت.

الإدراك الحسى الداخلى (١) ويضيف (برنثانو) على ذلك بأن الإدراك الحسى الخارجى (الفيزيائى) هو إدراك مشترك بحيث يمكن لأكثر من فرد واحد أن يدرك للظواهر بينما الإدراك الحسى الداخلى فهو فردى وذاتى (٢).

لكن (ابن سينا) يرى أن عملية الإدراك نوعان هما الإدراك العقلى وهو مالا يدخل - الآن - فى مجال المناقشة وإن كان البحث سوف يعود إليه مفصلا فى مرحلة لاحقة - وآخر هو الإدراك الحسى ويصف ذلك النوع بأنه امتثال لصور المحسوسات حيث إن المحسوسات كلها تتأدى صورها إلى آلات الحس وتتطبع فيها فتتركها القوى الحاسة (٣) لكنه يضيف موضحا شرط الإدراك فيقول (٤) إدراك الشيء هو أن تكون حقيقة متمثلة عند المدرك بشاهاها بما فيه يدرك (٥) قريب منه رأى (سارتر) عن التماثلات فى كتابه (التخييل). فالإدراك لا يتأتى إلا بناء على وجود حافظ ومنبه خارجى - هو المثير البصرى فى حالتنا هذه. كما وأن الإدراك لا يكتمل إلا بما تتمثله النفس المدركة بمعنى ما تعنيه الصورة الماثلة للشجرة عبر النافذة كما فى المثال الموضح بعاليه والموجودة فى الواقع أى تلك الشجرة كما تظهر على شريط الفيلم.

فالكبرى الصورة ليس شيئا آخر سوى الكرسى الواقعى (٥) كما يقول (لايبنتز). ومن ثم فإدراك، أيضا غير ملوم وغير متداخل ولا يسأل عن ما يقوله أصحاب فكرة وجود فروق وتمايزات بين صورة الواقع والصورة السينمائية ولكن تلك المناقشة وإن طاللت - التى حاول البحث فيها اختبار فرضيه (أرينهايم) كانت ضرورية ولا مهرب منها، حيث إنها كشفت خواء تلك الفرضية وتهافتها منذ أن لاحظ البحث مشكلة التناقض المنطقى فى بنية وصياغة المصطلح ثم من خلال فحصه واختباره.

وقد يرى البعض الآن ضرورة أن يطرح البحث مصطلحا بديلا متماسك البناء مقبول الصيغة سهل المفهوم، وهو أمر يراه البحث واجبا تفرضه ضرورة البحث العلمى، غير أنه سوف يؤجل تقديم الصياغة المنقحة للمصطلح إلى مرحلة تالية

(١) محمود رجب السيد، مصدر السابق ص (١١٨ - ١١٩).

(٢) نفس المصدر السابق، ص (١٢٠).

(٣) ابن سينا "الاشارات التنبيهات"، القاهرة: دار المعارف، ج ١، ص (١٣٠).

(٤) نفس المصدر السابق.

(٥) جان بول سارتر، "التخييل"، مصدر سابق، ص (١٧).

وبعد أن يفرغ للبحث من مناقشة نقطة أخرى في سياق خطته الأصلية، يرى أنها وثيقة الصلة به. كما وأنها تعينه على تقديم مزيد من الفهم وتلقى عليه كثير من الضوء، ونعني بها قضية رؤية وإدراك الواقع.

### ب- رؤية الواقع وإدراكه

والواقع عند (ابن منظور) هو الموضع والمكان وهو أيضا مكان حدوث الفعل. والفعل رمن معلوم، وهو ما يفيد بأن الواقع زمان ومكان. أما أصل الكلمة في الإنكليزية (Real) فمأخوذ من الكلمة اللاتينية (Res) : أى الشئ ولقد صيغت في القرن الثالث عشر بأنها الشئ الذى له خصائص معينة (بيرس) (١٩٥٨ ص ٣٥٨) (١) وهو وجود الشئ كمقابل لعدم وجوده (٢) لما المعجم الفلسفى فيصف الواقع بأنه "التحقق فى الأعيان" (٣).

وعلى ذلك فإن ما يقع عليه البصر خاضع أولا للقصدية وللتوجيه، ولولا هذه القصدية ما أمكن لبعض المرئيات ان يتاح لها الظهور على شكية العين رغم انها موجودة فى الأعيان من حولنا، ثم تأتى المرحلة التالية عندما تتحول المبصرات المتحصل عليها إلى مرتبة الإدراك والوعى. وهنا فقط تصبح الأشياء إما حاضرة ومدركة أو هامة غائبة وغير مدركة.

ويمتطيع البحث إذن أن يخلص إلى الفرضية التالية، حيث يكون الإدراك هو العنصر الجوهرى الحاسم فى عملية اتصالنا بالواقع من حولنا ولكن على البحث ان يختبر مدى صدق فرضيته التى طرحها وهنا نستدعى السؤال الذى سبق وأن أشاره من قبل "اندرو دالى" حول مدى ارتباط الرؤية البصرية بعملية إنتاج صور لمرئيات فى الإدراك ؟

ويقدم (دالى) إجابة مقتضبة وان كانت حاسمة بأن تكويننا البشرى يسهل خداعه بسهولة من خلال الوهم. بل إنه يمكن لنا مواصلة ذلك الخداع بواسطة شئ آخر غير الصورة البصرية ويصل (دالى) بطريقة حاسمة إلى نتيجة تقول.لما

(١) رولاند هيرش، "التحليل البنىوى للواقع"، القاهرة : مجلة ديوجين، مركز مطبوعات اليونسكو.  
(٢) م روزنتال، ب يودين، "الموسوعة الفلسفية" بيروت: دار الطليعة، (ط٤)، ١٩٨١ ص (٥٧٣).  
(٣) مراد وهبه (د) وآخرون "المعجم الفلسفى" القاهرة : دار الثقافة الجديدة، ط٣، ١٩٧٩، ص (٤٦٤)



كانت الصور يمكن إنتاجها كهربائياً دونما الحاجة إلى المؤثر العيني (البصرى) مباشرة، فإنه من الواضح أنه لا توجد رابطة مباشرة بين العين والعقل والعالم الخارجى. (١). ولكن ثمة علاقة من نوع ما لابد ولأنها تربط تلك الأشياء الثلاثة جميعاً معاً والبحث لا يرفض ولا يحاجى أصحاب ذلك الرأى فيما يذهبون إليه، غير أن البحث يرى أن ثمة رابطة من نوع ما بين ما هو موجود فى العالم الخارجى وما نراه أو يقع على شبكية العين وأخيراً بين ما هو متدرك داخل عقولنا. غير أن تلك العلاقة ليست علاقة شرطية، حيث يستوجب الإدراك وجود المؤثر البصرى وسبب ذلك ببساطة هو أن الصور والمرئيات التى نعيش بينها وتحيط بنا اكتسبت كل ما نملك من ثقة عبر سنوات من الخبرة بها والاعتقاد عليها، ونشأت معها علاقة ألفة لا يجوز اهدارها والتشكيك فيها إلا من خلال ما يمكن أن تثبته لنا حواسنا الأخرى بمزيد من اختبارات الثقة أو بواسطة ما يقدمه لنا الآخرون من ملاحظات أو تقارير أو معلومات فالإبصار هو أحد الخبرات المكتسبة والتى تتطور معنا بمرور الوقت. وطبقاً لتجارب (بنفليد) فى معهد (مونتريال) للدراسات العصبية أمكن تنبيه للمناطق البصرية فى الدماغ وتم الحصول على صور وخبرات بصرية سافرة وبينما كانت النتيجة مع مكفوفى البصر مختلفة والذين كف بصرهم وهم كبار أمكن الحصول على نفس نتائج المبصرين أما الذين ولدوا عمياناً فلم يكن من الممكن التوصل إلى أى نتائج إيجابية (٢) والإدراك البصرى ليس معطى ثابتاً بل هو يخضع للتغير وبالفعل (لايتغير طبقاً للمعرفة المكتسبة ولهذا فإن على العميان الذين يستعيدون بصرهم أن يتعلموا مجدداً كيفية الإبصار (٣)

لما ما يثيره حول ضرورة خلق عمق مسافى من خلال ترتيب وتقاطع الاجسام فهو ما سبق ورده قبله (ابن الهيثم) وكمال الدين الفارسى بأن عمق الصورة فى البصر يلزمه وجود خط الأفق أو رؤية الأرض التى يقف عليها الأشخاص حتى لا يظن الناظر إليهم أنهم مما سان أو فى نقطة واحدة (٤) وبذلك تكون قضية رؤية المجسمات كما طرحها (ابن الهيثم) هى ما عاد وطرحه مرة أخرى (أرينهيلم) مع

(١) "Andrew dudly", "Concepts in Film Theroy", Newyork : Oxford University Press, 1984, p.(35).

(٢) أدولف رابن، 'بين الفن والعلم'، بغداد مصدر سابق، ص (٣٠).

(٣) نفس المصدر سابق، ص (٣٥).

(٤) كمال الدين أبى الحسن الفارسى، مصدر سابق ص (٢٨٨).

إغفاله بأن رؤية المجسمات هي من خلال الخبرة الساعقة والمعرفة الذاتية(\*) يكون من شأنها تحويل أو تعديل أو حتى رفض ما كنا نراه مقبولا في السابق ولا يقبل للمعاجة أو المناقشة وهناك تجارب أخرى عديدة حول إنتاج مؤثرات بصرية دون مستوى الوعي (Sublimnal Imagery) وذلك بإمرار عدد محدود من الكادرات السينمائية تحسب بأجزاء من الثانية: مئلي ثانية (Millisecond) حيث يمكن أن تصل الرسالة على المستوى الخبرى والإعلامى دون تنبه المتفرج. وما زالت التجارب العلمية متصلة في ذلك المجال حيث يفترض أولئك الباحثون أو يقترحون وجود مستوى من مستويات الإدراك، دون مستوى الانتباه(¹).

كما وأنه يوجد ما يطلق عليه من خلال التجارب العلمية الحد الأدنى للتخيل (Menimal imagery) وذلك بواسطة تركيز وتكثيف كثير من المؤثرات البصرية داخل عدد محدود جدا من التأثيرات العنيفة (Drastically Few Impression) (²).

كما أن تجارب (نورمان ماكلارن) في إحباط بقاء الرؤية والتلاعب الصدروس والمعالجات المتأنية في إحداث تأثيرات إدراكية من خلال اعتماده على ما يقترحه الباحثون من وجود حد أدنى للإدراك دون مستوى الانتباه. بل إن (نورمان ماكلارن) استطاع استثمار ذلك إلى أقصى حد لدرجة أن كان يترك بعض الكادرات فارغة بغير صور (³) (Blank) ولم يلاحظ المتفرج شيئا من ذلك ومن ثم كان اسم الفيلم (Binkety Blank) ولقد عرض عام ١٩٥٥ .

كما أن إشكالية إنتاج صور داخل الوعي من غير أن تكون بسبب مؤثر بصرى قد فتح الباب أمام العديد من الباحثين لدراسة جوانب مختلفة من تلك القضية. ذلك أن الأحلام والهلاوس والبهذاءات والتخيل والوهم أو التذكر والتداعى وأحلام اليقظة.. إلخ كلها تصالعا بوجود صور وخيالات تقع في منطقة الإدراك رغم أنها لا تشترط وجود العين أو عنصر الإبصار كليا داخل مراحل وخطوات إنتاج تلك الصور. فنجد واحدا من بين أهم عشرة باحثين في العلم يهتم بفحص وتحديد مشكلة

(\*) كمال الدين بى الحسن القارسى، مصدر سابق، (٣٠٥).

(¹) Georeg wead & Georye Lellis, "Film Forms & Function", Boston: Hough tition Mifflin Company, 1981, P. (46)

(²) IBID P. 47.

(³) Maynard Collins, "Norman McLaren", Ottawa Candian Film Institute, 1976, PP. (14-15).

مكانا الحلم وشاشة الأحلام<sup>(١)</sup> ويحدد (صلاح مخيمر) دور القصصية في تكوين الخيالات وأحلام اليقظة خصوصا تلك الخيالات التي تستلزمها قواعد اللعب عند الأطفال حل تقمصهم لأدوار معينة<sup>(٢)</sup> و(فرويد) نفسه قد سبق له الإشارة إلى أن النفس هي معنى متجدد لا يعرف حالة الثبات وإنما يكون الإنسان في حالة وجود، ويشترع حوله عالما هو بمثابة وسيط حياة<sup>(٣)</sup>.

كما أن الشعور عند (مان) (Munn) هو تجربة عقلية بحثة مصحوبة بدلالات معينة وقد تكون ذات طبيعة رمزية غير مادية<sup>(٤)</sup> كما في التخيلات.

وفوق كل ما تقدم تجدر الإشارة إلى الملاحظات الثابتة التي أوردها (ابن سينا) فسبق بها الجميع ولم يتم نقضها أو تخطيها حتى اليوم، وتلك هي قدرتنا على تركيب أو تفكيك صور ومحسوسات تخالف ما نراه في الواقع.

قد نعلم يقينا أنه في طبيعتنا أن نركب المحسوسات بعضها إلى بعض وأن نفصل بعضها عن بعض، لأعلى الصور التي وجدناها عليها من خارج، ولا مع تصديق بوجود شيء منها أولا وجوده فيجب أن تكون لدينا قوة تفعل ذلك بها وهذه هي التي تسمى إذ استعملها العقل مفكرة، وإذا استعملتها قوة حيوانية متخيلة<sup>(٥)</sup>.

ويواصل (ابن سينا) استنتاجه الحاسم فيقول إننا نستطيع أن نرى في أشياء وموجودات العالم من حولنا معان وأشكالا وأوضاعا لا تكون موجودة في طبيعة ذلك الشيء<sup>(٦)</sup> أو قد تكون موجودة ولكننا لا نحسها في لحظة حكمنا على ذلك الشيء، والتحويل وإنتاج الصور هو جزء من التفكير عند البعض<sup>(٧)</sup> كما أن الصور التي يراها الإنسان أثناء مرحلة النوم أو في الكوابيس ما هي إلا استظهار لمجموعة من الرسوم والصور المختزنة في العقل يتم إطلاق بعضها من مستقرها، مستودعها

---

(١) Sami. Ali, "L. Espace Imaginaire", Paris: Grallimard 1974.

(٢) صلاح مخيمر (د) في علم النفس العام، القاهرة: مكتبة سعيد رافت، ص(١٩٤-١٥٠)، (د.ت).

(٣) بشارة صارجي (د) نبذة للظاهرة النفسية عند فرويد، بيروت: مركز الإنماء العربي مجلة الفكر المعاصر عدد ٢٣ كانون أول / ثاني ١٩٨٣، ص(٢٢).

(٤) صلاح مخيمر (د) مصدر سابق

(٥) ابن سينا، "الشفاء" مصدر سابق، ص (١٦٠-١٦١).

(٦) المصدر السابق نفسه، ص، (١٦١).

(٧) محمد محمد آل شير الخالقي، بيروت: دار الزهراء للطباعة ١٩٨٣، ص(٣٥٥).

وتبدو لنا فى صورة الحلم أو الكابوس نحن فيها بالحلاوة أو المرارة والبكاء أو السرور وغيرها من المشاعر، ورغم تعطل كثير من الحواس أثناء النوم ونضيف أو نحذف أو نؤلف خيالات وصور غير موجودة (١) بل إن وهما بحركة الأشياء والموجودات من حولنا قد نحملة لفترة قصيرة أو طويلة بحسب حالة الدوار التى نمر بها. رغم أن تلك الحركة ليست من طبيعة الأشياء أو الأجسام ولا حتى من طبيعة الرؤية داخل العين.

### ج- وهم الحركة بين رؤية الواقع ورؤية الفيلم :

يشد الجدل عادة فى معظم الأدبيات التقليدية للسينما منذ اللحظة الأولى، بوضع الواقع فى مواجهة الفيلم، وكأنها قضية خلافية لا بد من تقديم حجج وأدلة للبرهنة على تناقض كفتى الميزان، بين الواقع وبين الفيلم.

وتلتى قضية الإيهام بالحركة كأحد أدلة المواجهة عند ذلك القطاع من المنظرين وواحدة من أبرز الحجج التى عرض البحث كثيرا منها فيما سبق من صفحات، ويدعى أولئك المنظرون بأن وهم الحركة فى الفيلم السينمائى هو نتيجة لظاهرة بقاء الرؤية على شبكية العين لفترة أقل من سرعة تدفق الصور السينمائية الموجودة على شريط السيليلويد الذى يمر أمام شبك العرض وهذا بدوره يجعل الصور المتقطعة تبدو وكأنها حركات انسيابية طبيعية كما نراها فى الواقع معتمدين على أبحاث فرتيمير (Max wertheimer) حول النقطة الضوئية الثابتة وكذلك دراسات روجيه (Roget) وهو الأمر الذى يسلم به البحث ويقبله. لكن ألايجدر لنا أن نطرح بدورنا سؤالا فى مواجهة جموع أصحاب تلك الكتابات ؟

هل حركة الخيالات والأوهام وأحلام المنام وأحلام اليقظة والحركة الناشئة عن تدفق الصور أثناء التداعيات واستدعاء الذكريات.. إلخ تحكمها جميعا نظرية أو ظاهرة بقاء الرؤية على الشبكية ؟ كما أوضح بيترمارك روجيه ( Roget 1824) لقد دلل البحث من قبل، وبواسطة براهين علمية وفلسفية وأقدم مصانره حول تلك النقطة ولايجد مبررا له الآن فى استرجاع ملقنم من أمثلة.

(١) ابن سينا "الشفاء"، مصدر سابق، ص(٢٢٢)، وكذلك "النجاة" ص(٣٦٦)، و"الانثارات" ج ١ ص(١٤٥).

ولكن قبل أن يسير البحث قدما في مناقشة تلك الفرضية والتي لقيت رواجاً كاسحاً منذ الثلاثينات في قرننا الحالي - فإنه يتوجب الإشارة إلى أسبقية (ابن سينا) على (فرتيهيمر) في اكتشاف وهم الحركة وإمساكه بالسبب الرئيسي لذلك الوهم وإرجاعه إلى ظاهرة (Phi Phenomenon) والتي يمكن ملاحظتها في حركة الأسهم المرسومة على لافتات النيون.

ويقول ابن (سينا) بعد أن دلل على أن المدرك أي الإنسان المبصر قد أخذ شيئاً يسميه هو شبح من المدرك في شكل صورة المرئي ثم يقول: "إن بقاء صورة الشمس في العين مدة طويلة إذا نظرت إليها ثم اعرضت عنها يدلك على قبول العين للشبح وكذلك تخيل القطرة النازلة خطأ والنقطة المتحركة على الاستدارة بالعجلة الدائرة... الخ" (١) وهو يفسر ذلك بأنه لا بد للإنسان من قوة نفسية تتخيل وجود القطرة النازلة في مكانين فوق وتحت وامتدادها ما بين النقطتين وأن تلك المسافة المتصورة هي إثبات لوجود شبح أو صورة للنقطة في الوضع الأول ثم بقاء ذلك حتى تصل النقطة إلى الوضع الثاني وهكذا ويتم الوهم بالحركة عند (ابن سينا) من اجتماع ذلك الإحساس بما هو متقدم وما هو متأخر ليصبحا امتداداً كأنه محسوس وذلك لأن صورته راسخة وإن كانت القطرة أو النقطة قد زالت عن أي حد فرضت ولم يبق فيه زماناً (٢).

وبالطبع كان مقبولا تماماً ذلك الاقتراض الذي ذهب إليه جماعة المنظرين المينمانيين القائلين بوهم الحركة الناتج عن فكرة بقاء الرؤية فليدهم على الأقل ذريعة علمية وسببا معقولا في زمانهم ونعني به السبب الفسيولوجي (Physiology) ولأن التأثيرات الفسيولوجية يمكن تقديرها وحسابها وبذلك أمكن لهم تفسير ذلك الخداع الذي لا تدرك العين أنها وقعت ضحية له. ومن هنا تصبح الحركة المصورة على شريط الحام مقبولة لأنها تشبه الحركات الحقيقية بالنسبة للعين ولا يمكن للعين أن تميزها عن تلك الحركات التي تراها وتدور أمامها في الواقع. لكن ما كان معقولا ومسلما به في الأمس لم يعد له القدر نفسه من البريق ولا يتمتع بالقسط نفسه من الصديق ولا يتوفر له نفس القدر من التسليم.

(١) ابن سينا "الشفاء"، مصدر سابق ص (١٣٨).

(٢) نفس المصدر نفس الموضع.

وذلك أن هذا التسليم والقبول بالتمائل للظاهري في الحركة (Phenomenal Identity) لو ما يطلق عليه بالإدراك الظاهري المتمائل للمرئيات قد فتح الباب على مصراعية إلى احتمالات عكسية تماما، فهي إما أن تكون مجرد عوامل فيسيولوجية كما هو الحال عند القول بظاهرة بقاء الرؤية، أو أنها تتعلق بفضية المعرفة والإدراك، وهو الأمر الذي كشفت عنه الأبحاث الحديثة والخاصة بالاستجابات وردود الافعال الايجابية للمخ والتي يعنى أن المخ يشارك بشكل فعال في عملية خداع نفسه بنفسه (١) أنه يملك القدرة على مجازاة قواعد لعبة الخداع بطريقة إيجابية وفعالة. وهنا نصبح في مواجهة اتجاهين رئيسيين.

أولهما آلية أو ميكانيكية الحس المباشر THEISE OF DIRECT SENSORY MECHEINSM حيث يستجيب الجهاز العصبى لأي مؤثر صناعى كما لو كان حقيقيا، وهذا يعنى أن عملية الإدراك مجرد عملية سلبية، ذلك أنها تقتصر فقط على استقبال المعلومات.

ثانيهما نظرية المعرفة : وهي للنظرية التى قدمها (الجشطلت) وتقول بأن العقل يتلقى إشارات المؤثر من الشبكية ويترجمها إلى صورة، فمثلا عندما نرى حركة جسم ما فى السينما ( رأس، جسد، رجل أو ذراع ) فإن العقل يمارس تيقظه وانتباهه إلى للكية السابقة رأس، ذراع ( Formal integrity). والعقل يشخص أو يعرف الصور المتتالية كأوضاع جديدة لنفس الوحدة المتحركة ويغير ذلك أو يترجمه بأفضل طريقة ممكنة كأشكال حركية. ويتدخل علماء النفس فى بحث قصية المعرفة والإدراك فأن اقتراح المنظرين يصبح على النحو التالى. "حتى عند توفر لوجود الوهم التام أو الكامل فى السينما فهناك دائما ما نقول عليه بالرابطة المزدوجة ( Double Bind ) عند المشاهدين حيث يعرفون شيئا ويقبلون بغيره أو يقبلون شيئا آخر ولهذا تكون الحيلة والخداع خداعا سيكولوجيا وليس لأسباب فيسيولوجية" (٢) .

وربما كان (هوجومونتسبرج) هو أول مفكر من عصرنا استطاع أن يلمس تلك المشكلة بعقلية أستاذ علم النفس بجامعة (هارفارد). وهو بذلك أول باحث ظواهرى يقتحم مجال البحث السينمائى (٣). ذلك أن السينما لديه لا تكمن على شريط

(١) Wead Georg & Lellis George " Film Form & Function", OP. Cit. P. ( 41).

(٢) Wead Georg & Lellis Georg, Ibid. P (42) .

(٣) Dudely "Concepts in Film Theory" Oxford. Oxford University Press, 1984. p. (133).

السلولويد، وليست كذلك فوق شاشة العرض، ولكنها في داخل العقل والمخ والذي يجعل منها حقيقة أو يحققها "which Actualise it" (١).

خلاصة القول أن وهم الحركة لم يعد من الممكن تفسيره (بقاء الرؤية) وهي الفكرة التي فقدت أي سند علمي تماماً (٢) في وقتنا الحالي.

لقد أفسح البحث ذراعيه مرحبا بمناقشة وفحص كل الدعاوى التي طرحها منظرون وباحثون ومهتمون بالسينما في موضوعها الجمالي والنقدي. ولم يكن في لحظة ما مضطرا أو مدفوعا - رغم عنه - إلى ذلك النوع من النقاش بل أنه ارتضى ذلك بكل ترحيب لأنه يعلم أنه إنما يناقش قضية هامة وأساسية من قضايا الإبداع السينمائي. وهي أيضا جذيرة بالدراسة والفحص لأنها، مازالت مثل وليد ناشئ، يجدر تعهده بالرعاية والحماية فهي قضية جديدة تماما على صعيد البحث والدراسة باللغة العربية وهي أيضا كذلك على مستوى اللغات الأجنبية، الأمر الذي يحفز البحث ويغري بالدراسة والمؤال.

فكل الأدبيات التقليدية ترفضها أو تصدرها ومازالت الدراسات القليلة أو النادرة بالعربية، المترجمة منها أو المؤلف، تعكس آراء اصحاب (أرينهايم) وغيره من الباحثين. وهنا يستطيع البحث عند هذه المرحلة وبعد أن أوضح في الصفحات السابقة براهينه وأدلته، أن يواجه جملة تلك الدعاوى التي تأسست على افتراض وجود فروق واختلافات هامة بين الصورة التي تصنعها الكاميرا للواقع والصورة التي تراها عين الإنسان (٣) ولقد حاولت السطور والصفحات السابقة أن تثبت مدى ضعف وهشاشة تلك الحجة. كما أنه لم يعد أصحاب فكرة اختلاف صورة الواقع ذات الأبعاد الثلاثة عن الصورة السينمائية ذات البعدين أو كما يقترح اصحاب (أرينهايم) الفروق الناتجة عن عرض المواد الجامدة على سطح مستوي (٤). وما يتبعها من اختزال للعمق، نظرا لما يطلقون عليه بتسطح الصورة، والتشويه الناتج عن نقص الأبعاد الثلاثة (٥) إلى آخر الافتراضات التي يقدمونها.

---

(١) Dudley Andrew, "Major Film Theories", Oxford: Oxford University Press, 1976, P. (24).

(٢) David Bordwell & Kristin Thompson, "Film Art", California: Addison Wesley Publishing, 1979, P. (19-20)

(٣) رودولف أرينهايم، فن السينما، مصدر سابق، ص (١٢٠).

(٤) نفس المصدر السابق ص (١٥).

(٥) رودولف أرينهايم، فن السينما، ص (٢٠).

ولقد أوضح البحث في مرحلة سابقة التأثير المؤسسى والمهيمن الذى مارسه كتابات (آرينهايم) على أجيال نالية له، وكشف البحث أيضا عن كثير من كتابات باحثين آخرين من أمثال (رالف ستيفسون وديبركر، ومارسيل مارتن وريموند سبوتسوود) وهناك العديد من الأسماء الأخرى التى لا تتسع سطور البحث لأحصائها. إن هيمنة وسيادة تلك الأفكار جعلت من الضرورى طرح تلك التبعة الفكرية جانباً وألزمت البحث بحاجة تلك الآراء وتوضيح خطأ اعتمادها مسلمات تامة التصديق والقبول، بل إن من ألزم الواجبات الآن الكشف عن مدى تهاوى تلك الحجج واقتادها للدليل. وهنا يقدم البحث لمحات سريعة لبعض تلك القضايا والآراء، والتى تراجع أصحابها أنفسهم عنها منذ زمن طويل. ولأننا لاتواكب فى بلادنا، بالترجمة أو النقل ما يكتب فى الخارج فما زالت أفكار (آرينهايم)، مثلاً، متوقفة عند الصورة التى أسس أفكاره عندها فى عشرينيات هذا القرن وأكملها فى الثلاثينيات. ولكن قبل المرور السريع على مجمل تلك الأفكار يهيم البحث أن يؤكد للمرة الأخيرة أنه لا يبتغى فى ذلك كله الهجوم على أفكار تقليدية ثبت فشلها، وإنما مقصده بالدرجة الأولى كشف مدى الهيمنة الفكرية التى تمارسها تلك الأفكار التى مارلت تلقى على الدارسين داخل أروقة الدراسة وقاعات الدرس داخل الجامعات والمعاهد العلمية فى بلاد كثيرة من العالم، ومنها شرقنا العربى بطبيعة الحال. وكيف أن تلك الهيمنة فرضت للتجاهل والصمت على أفكار أخرى كان من الممكن أن تغير كثير مما نعرفه عن السينما - لو أنها صادقت قبولا وحظيت بالقليل من الاهتمام. فعندما نشر هوغو مونستبيرج (Hugo Munsteberg) فى عام ١٩١٦ بحثه المعنون الصور المتحركة دراسة سيكولوجية (Photoplay: A psychological Study) لم يجد أى نصيب من الاهتمام - وقتها - وكان لابد من مرور خمسين عاما حتى ينتبه إلى أهميته دراسو السينما عند إعادة طبع العمل نفسه، وحتى ينال التقدير الذى يستحقه. كان هذا مجرد مثال واحد أراد البحث التذليل من خلاله على صحة ما يعتقد. والآن نستعرض بسرعة مجموعة آراء معسكر الهيمنة. يقول (آرينهايم) تحت عنوان فقدان الإحساس فى المكان والزمان "لأن المناظر فى سياق أى فيلم يعقب بعضها بعضا فى ترتيبها الزمنى مالم يدخل فيه نوع من التحول إلى الوراء كما يحدث مثلاً فى استذكار مغامرات وأحلام



وذكريات<sup>(١)</sup> ويصف الأحداث التي تقع في فترة مايسميه بالتحول بأنها أحداث خارج إطار القصة الأساسية ولا تدخل مع القصة في أي علاقة زمنية محددة (قبل أو بعد)، ويحذر من التدخل في الاستمرار الزمني أو عرض الأشياء المترامنة<sup>(٢)</sup>. وهذا المقتطف لا يكشف فقط عن مدى تواصله أو حتى عدم معرفة بقواعد فن السرد ولكنه أيضا يتناقض مع ما سيقوله (آرينهايم) نفسه بعد مرور أكثر من ثلاثين سنة، حيث يقول أن مواصلة وعدم انقطاع عوامل الإدراك الحسى سوف تعبر مساحات الزمان والمكان. وهو يتراجع - أيضا - عن فكرة اختلاف الواقع ذي الأبعاد الثلاثة والصورة ذات البعدين حيث يقول أن مدخلات خبرتنا البصرية هي خبرة ذات بعدين ويتساءل عبر صفحات طويلة لماذا يرى العمق ؟ Why Do we see depth ويفيض في شرح الإجابة عن السؤال ليصل إلى حقيقة بسيطة تقول بأن رؤية الشيء في أبعاد ثلاثة أسهل وأبسط من الشكل ذي للبعدين<sup>(٣)</sup>.

وتأتى أرلوه حول طبيعة اللغة السينمائية كاشفة عن جهل واضح بمكونات اللغة نفسها. وتعكس تزمنا شديدا في مواجهة استخدامات اللغة السينمائية لعناصر المجاز والتشبيه والكناية حيث يقدم نقدا قاسيا (بودفكين) بعد أن يعرض لفقرة من كتاب الأخير عن المونتاج، يعرض فيها (بودفكين) أفكاره حول رغبته في تصوير المرور والفرح الذى ينتاب السجين لحظة معرفة بخبر الإفراج عنه في فيلم (الأم) وهى الفقرات الشهيرة فى كلاسيكيات السينما والتي تتكون من لقطات تمثل وجه السجين مسرورا، وحركة اليدين والفم المبتسم، ثم إدخال عناصر أخرى مثل صورة نهر يتدفق فيه الماء وقت الربيع، ثم أشعة الشمس المنعكسة على صفحة الماء، وصورة الطيور ترفرف فى غدير القرية ثم أخيرا صورة الطفل الضحك. ويأتى نقد (آرينهايم) حاسما حول سطور (بودفكين).

ولاريب فى أن القيمة التقنية لمثل هذا الفصل موضع جدل \* ثم يقول وفوق ذلك فإنه مما يثير التساؤل أن كان الربط للرمزى بين الابتسامة والغدير وأشعة الشمس والسجين السعيد والطفل الضاحك تستطيع أن تنهى إلى وحدة مرئية<sup>(٤)</sup> وهو يرى أن الربط للرمزى فقط إنما هو قرين بمادة الشعر حيث يسهل ربط الصور للعقلية، أما وضع الصورة الفعلية فى تجلور خصوصا فى فيلم واقعى من كلفة

(١) رودولف آرينهايم، فن السينما، مصدر السابق، ص(٢٧).

(٢) المصدر السابق نفسه، ص(٢٨)

(٣) Rudolf Arnheim "Art And Visual Perception", Berkely: University of California Press, 1974, P. (248)

(٤) رودولف آرينهايم، فن السينما، مرجع سابق، ص(٩٤).

الوجوه الأخرى - كثيرا ما يندو مفتعلا<sup>(١)</sup> وهو يطيح بالمجاز العقلي والتشبيه ويبنى صورة الشمس والغدير والوجه الضاحك في فيلم (بودفكين) بأنها مقارنات واستعارات تعالج بخفة فتشرد الأسماء. وهو بالقطع لا يعرف أن انعكاس أشعة الشمس وتحليق الطيور والوجه الضاحك هو تأسيس لعلاقة بين الدال (Signified) والمندول (Signifier) بحيث تجعل من تلك الصور والعلامات مالكة لمعنى دلالي ومعنى تضمينى فى الوقت ذاته<sup>(٢)</sup> وهو أبسط تعريف لمصطلح مجاز (Trope). ذلك أن السينما لا بد وأن تكثف الاستفادة المتنوعة باللعب على التماس والتجاور. لأنه الجانب الحيوى من السينما فالفن السينمائى فى جوهره ليس سوى مجاز<sup>(٣)</sup> (It's Essence is metonymic) حيث يمكن إعادة رابطة مشتركة أو عمل تشابه لإنتاج تأثير مباشر من المؤلف باتجاه المتلقى كما فى حالة الاستعارة (Metaphor) أو بطريقة غير مباشرة من خلال الصورة الموصوفة والتي تعتمد على القدرات الخلاقة للمؤلف<sup>(٤)</sup>.

وثائقى أراء باحث آخر شارحة ومكملة فى نفس الاتجاه فيقول عن طبيعة العمل السينمائى بأنه يتشابه مع خبرتنا الحسية التى تعتمد على الامتداد والتجاور تماما مثل شريط السينما فالوحدات الأساسية فى الفيلم اللقطة والمنظر تتألف أيضا عبر نفس خيط أو شكل الامتداد والتماس والتجاور (Contiguity) والتركيب (Combination) فمن خلال الوسيلة التى تعرض بها علينا الشيء نلوه الآخر هو تميز لوسيله الكتابة فى السينما التى تعمل على نفس المحور: المجاز المرسل. الجزء بديلا عن الكل أو العكس فاللقطة المكبرة (Close-up) تمثل الكل من خلال الجزء أو الحركة البطيئة إلى تبطء أو تؤخر دون تقجر أو تمزق أو تقطع الإيقاع الطبيعى للتوالى<sup>(٥)</sup> وبنفس الطريقة يمكن اللقطات الغريبة وغير المألوفة مثل تلك التى تصور من طائرة أو من أسفل والتي تؤخذ بشكل غير معتاد يكون من شأنها

(١) روتولف لرينهايم فن السينما، مصدر سابق ص (١٤).

(٢) Roman Jakobson & Krystyna Pomarka, "Dialogues", Newyork: Cambridg University. Pres, 1988, P. (128).

(٣) Denitto Denis, "Films & Feeling", Newyork: Harpel Row Publishers, 1985.

P.(92).

(٤) Roman Jakobson , Op.Cit., P. (129).

(٥) David Lodge, "Modes of Modern Writing", London: Bedford Square, 1977, P. (84-86).

كسر الاعتياد والمألوفة ( Defamiliarize ) لكنها جميعا لاتعنى لقطع الحدث أو مغادرة الواقع أو مفارقة الأشخاص.

لما ( آرينهايم ) فيصر على عدم عرض الأحداث المترامنة والبقاء مع أى حدث لاطهار وقائعة كاملة وتامة<sup>(١)</sup> وفى هذه النقطة نجده يضرب عرض الحائط بما يسميه (ميخائيل روم) بحوافز المونتاج لو هى عبارة أخرى نستعيرها من علوم المرد فنطلق على حوافز المونتاج التى تكون بُناء على الفكرة فى الحدث أو الكلمة أو حركة الممثل<sup>(٢)</sup> التى تحقق رغبات المتفرج وتتبع لديه الاحساس والرغبة فى المعرفة.

ويواصل (آرينهايم) أقدام تحليلاته الخاصة مع إغراق القارىء وسط صياغات تبدو شبه منطقية - فى مظهرها - فيتعرض لقضية لاختزال العمق فى داخل الصورة فيحاول من خلال مدخل جمالى تجاهل دلالات السرد الحكائى وينسب إلى وضع الكاميرا فقط كل الحيوية والتأثير عندما يتعرض بالشرح لمنظر اقتراب قاطرة بخارية من المتفرج<sup>(٣)</sup> وكأنه يهدر تماما موقع الرواى للشاهد على الحدث، والذى يقوم على عائقه كل عبء السرد. واصرار له على تجاهل الرواى يجعله يصدر كثيرا من الاحكام السريعة والمتسفة وعندما يتعرض للقطعة من فيلم الشبح اخراج (الكسندر روم) تصور رجلا يسير بين جدارين مرتفعين يتوقف أمام زهرة تطل من أحد الشقوق فيانطق الزهرة ثم يكور يديه متوعدا ناظر للخلف وعبر (صفحات من ٥١ وحتى ٥٥) يشرح أهمية اللقطات والاختيارات البديلة دون أن يتعرض - ولو - بالتلميح لموقع الرواى أو الشاهد الذى يسرد الأحداث. وهو أيضا لايفرق بين المشهد الوصفى الذى يتطلب تمهلا وإناء والمشهد الحركى وبذلك يقع (آرينهايم) فى الفخ الذى نصبته يداه بمواصلته اعطاء التفسيرات الخاصة المتسفة على امثلة من فيلم ( المهاجر ) لشابلن فيقول عن صورة زوجته الشهيرة الذى تصور فيه الكاميرا شابلن واقفا تحت صورة زوجته المتوفاة حيث تهتز كتفاه وكأنه يبكى ويتهد، ثم تكون اللقطة التالية والمأخوذة من الأمام - حيث نراه وهو يمزج كأس الكوكتيل، فيقول فى بساطة بأنها مثل لعبة الاستغماية<sup>(٤)</sup> مع أن القضية هنا

(١) رودولف آرينهايم، فن السينما، مصدر سابق.

(٢) ميخائيل روم " أحاديث حول الاخراج السينماتى مصدر سابق ص(١٦٨).

(٣) رودولف آرينهايم مصدر سابق (٦٥)

(٤) المصدر السابق، ص(٥٧).

هي للكشف عن يقوم على كاهله عبء السرد. وهناك العديد من الأمثلة الأخرى والتي يكرر فيها المشكلة نفسها من أحلام السيدة الغامضة<sup>(١)</sup> وفيلم (جاك فيدور) السادة الجدد<sup>(٢)</sup> الليلة الأولى بعد الخيانة<sup>(٣)</sup> (لأرثر روبنسون)، امرأة ذات مصالح<sup>(٤)</sup> (كلارنس بروان) وهو يقف حائرا أمام مشكلة وجهة النظر إلى وضع الكاميرا عندما يتعرض لمشهد تعرض فيه الكاميرا الموضوع في أسفل مرور شخصية عسكرية وكأنها مثل "الجبل الشامخ... فلا يجب أن ننظر إليه باستهانة وإنما تستغل برعي<sup>(٥)</sup> وهو هنا يقطع بنص كلماته بأن زاوية المنظر تكتسب معنى والصورة تحولت إلى مزية<sup>(٦)</sup> ولكنه يبدو مترجعا عن أفكاره حول الصورة التي تتحول إلى معنى ويظهر تردده واضحا في حسم أولوية اختيار زاوية الرؤية التي يحددها وضع الكاميرا فيقول "إن الكاميرا تختار غالبا لأهميتها الشكلية فحسب وليس لمعناها. ولربما اكتشف المخرج زاوية بارعة يعتمد على استخدامها فحسب ولو لم يكن لها دلالة<sup>(٧)</sup> وحتى لا يبدو من هذا المقتطف أنه يحصر بعض أخطاء المخرجين أو يحدد بعض حالات زوايا القصة. فإن سطور (أرينهايم) التالية مباشرة في نص للفترة تبعد عنا أي شكوك أو أوهام حول نسبة ذلك المقتطف إلى صاحبة أو أصحابه ويأتي السطر التالي كما يلي ورغم ذلك فإن المخرجين كثيرا جدا ما يسمعون لأنفسهم أن ينساقوا إلى انتهاك هذا المبدأ<sup>(٨)</sup> فاختيار زاوية رؤية مختلفة عما يراه (أرينهايم) هو انتهاك وخروج عن ذلك للمبدأ الذي يتبناه والذي لا يوضح لنا هل هو لإبراز أهمية شكلية دون النظر إلى معنى أو دلالة لم أن زاوية الرؤية لا بد وأن تكتسب معنى وتصبح للصورة مزية ودلالة ؟

إن مفاد جملة هذه الآراء التي عرض للبحث لها، وهو الوقوف على حقيقة أفكار ظلت سائدة ومهيمنة، ينقل عنها الباحثون وحدا تلو الآخر وتلقى على الدارسين وتجد قبولا وتصديقا واسعا في كل مكان وتكرس أحكاما ومقاييس صارمة تحظى

(١) رورلف أرينهايم، "فن السينما" مصدر سابق، (٥٨).

(٢) نفس المصدر السابق، (ص ٥٨).

(٣) نفس المصدر السابق (ص ٦٠).

(٤) نفس المصدر السابق (ص ٦٠).

(٥) نفس المصدر السابق (ص ٤٠).

(٦) نفس المصدر السابق (ص ٤٠).

(٧) نفس المصدر السابق، ص (٤٦).

(٨) نفس المرجع السابق، نفس الموضع.

بالاحترام، لأنها قواعد ومبادئ تقدم لأجيال شابة من باحثي السينما وكما يقول في مقدمة كتابه.

"هذا الكتاب هو كتاب معايير... وسوف ينقل المبادئ المستمدة من تلك التجربة إلى الجيل الجديد من المتحمسين وهواة صناعة السينما<sup>(١)</sup> ولا بأس إذن أن يتمادى في إصدار الأحكام والمعايير فيصف نفسه بصاحب النظرية<sup>(٢)</sup> .

وربما كانت أفضل الأحكام والتقييمات بشأن آراء (أرينهيلم) تلك التي معن يحملون له التقدير، رغم تجاوزهم له حيث يقول (جوينوار يستاركو) لقد انطلق من اقتراحات مجردة وليس من أمثلة ملموسة<sup>(٣)</sup> .

وينقل (هنري أجيل) عن (أريستاركو) مرة أخرى "ولسوء الحظ تأتي المتطلبات الشكلية التي يؤسس عليها (أرينهيلم) منظومته الفكرية تأتي لتقود صاحبها إلى استنتاجات بالغة التشدد، وبالتالي قابلة للنقاش...."<sup>(٤)</sup> وأن مجمل أفكاره كما يصيغها في موضع آخر بأنها "توغمائية مينة الحظ"<sup>(٥)</sup> ثم يختتم حديثه عن أرينهيلم فيقول "غير أن وجهة نظر (أرينهيلم) وجدت تكتيبيها في النجاح الذي حققته أفلام السينما للناطق الكبيرة والشاشة العريضة<sup>(٦)</sup> وأخيرا فإن أفكاره وآرائه تفرش على مساحة واسعة من للفنون السينمائية وتأتي "مطولة لتخلو من الحذقة"<sup>(٧)</sup> .

لقد نظر إلى كتابات (أرينهيلم) باحترام والتقدير لفترة طويلة، وبينما قبلت كل مواصفات ومعايير (أرينهيلم) الخاصة بالاستخدام الغني للفيلم فلم تؤخذ آراؤه عن الفيلم بحذو إلا فيما ندر<sup>(٨)</sup> .

ويعتبر الرجل مسؤولا كثيرا عن المؤلفات والدراسات التي توالى ظهورها عقب كتابة "فن الفيلم" ولأن كان من الضروري الإشارة إلى أنه لم يكن يوما صاحب

- 
- (١) رودولف أرينهيلم نفس المصدر السابق ص(١١).
  - (٢) رودولف أرينهيلم نفس المصدر السابق ص(١٢).
  - (٣) هنري أجيل، "علم مجل السينما" بيروت : دار الطليعة ص١٤، ١٩٨٠، ترجمة إبراهيم العريس، ص(١١٢).
  - (٤) نفس المصدر السابق ص (١١٥).
  - (٥) نفس المصدر نفس الموضع ص(١١٥).
  - (٦) نفس المصدر السابق ص (١١٧).
  - (٧) نفس المصدر السابق ص (١١٤).
  - (٨) أندرو دافلي، "تجربات الفيلم الكبرى" القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، مرجع سابق، ص(٢٨).

مدرسة أو اتجاه ولكن أفكاره لقيت رواجاً شديداً - فلقد تدافعت إلى المطابع بأعداد كبيرة مجموعة من الكتب المدرسية - كى - تبنى حاجات مجاميع الطلاب الذين تكلمت بهم قاعات الدراسة - مطالبين بمعرفة أسرار الشاشة ويقول (دادلى) عن هذه الكتب، من ناحية واحدة فقط كانت كل هذه الكتب من نسل (رضيت أم لم ترضى) كتاب آرينهايم (الفيلم كفن) (١) وبالفعل قلمت هذه الكتب بدور واسع فى نشر الاهتمام بالسينما لكنها كانت تعانى قصورا جوهريا ناتج عن اعتمادها لأفكار (آرينهايم) دونما فحص أو تحليل، ولقد ساهمت رغما عنها فى تدعيم النظرة الفقرة السطحية إلى السينما (٢) فهذه الكتيبات زعمت أنها تعلم المشاهد فن السينما وأسرار الشاشة ولكنها فى حقيقة الأمر إنما كانت تركز الانتباه عند المشاهد غير المتمرس على جوانب من الوسيط الفنى لم يرها أو يلمسها وعلى الجملة فإنه بوضع لؤلؤه فى ميزان النقد فإنه يكشف أن 'عقم' أفكاره يزيد كثيرا على ماتحتويه من ميزات (٣) . وكل تلك الآراء رغم قسوتها تكفى من مصكر لصديق للرجل وأن يقدم للبحث استشهادات أو نقول عمن لا يحملون له أى تقدير أو أولئك الذين يتجاهلون أفكاره ويسقطونها كلية من حساب التراث النقدى السينمائى. ويختم البحث هذه الفقرة قبل الانتقال إلى موضوع آخر بكلمات الرجل نفسه حيث يقول.

قد يبدو الفن فى خطر من إغراقه بالكلام (٤) وكلّنه كان يستشعر الخطورة على ما أورده من أحكام جامدة متعسفة للحر لنفسه قبل أن تصوب ناحية سهام الناقدين. "خبرائنا وأفكارنا تميل إلى أن تكون عامة وليست عميقة، أو عميقة وليست عامة" (٥).

خلاصة القول إذن هي أن مجمل أفكار (آرينهايم) وأراؤه إنما تدور فى فلك ليمان عميق بفكرة المثل وبقضية المحاكاة ورغم أنه ينفق الوقت الطويل فى إبراز الفروق التى يفترض وجودها بين فن السينما وبين عالم الواقع، إلا أن شغفه الدائم هو فى الإلحاح على فكرة المحاكاة وليس التشخيص والتمثيل أو استحضار الصورة الذهنية. فالكاميرا عنده لا بد أن تأخذ الوضع والزوايا التى تستطيع من خلالها نقل صورة الموضوع وليس تشخيصه أو تمثيله من خلال شخصية (الراوى / الرواة)

(١) انظر دادلى المرجع السابق ص (٨١).

(٢) نفس المرجع السابق (٣٨) .

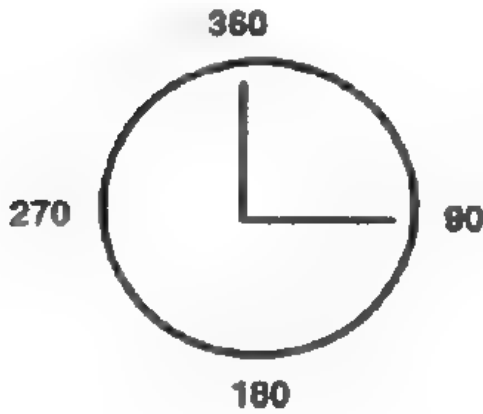
(٣) نفس المرجع السابق (ص ٣٨) .

(٤) رودولف آرينهايم فن السينما، ص (١).

(٥) نفس المرجع نفس الموضع.

حيث أن تلك الوسيلة السردية لم تكن من الفرضيات التي يطرحها (أرينهايم) على نفسه أو على قرائه وبشير البحث هنا إلى مجرد نموذج بسيط إلى كيفية إعلان المرد عن نفسه من خلال راوى كلي للرؤية- من فيلم جسر على نهر كواي لخراج (ديفيد لين) حيث يبدأ الفيلم بمشهد بانورامي للسماء حيث يمكن رؤية طائر يصبح في الفضاء وعندما تهبط الكاميرا قليلا يمكن رؤية قمم الأشجار وتواصل الكاميرا الهبوط حتى مستوى الأرض، ثم يأتي شريط الصوت ليضيف لنا معلومة جديدة وهي صفير بالفم لمارش عسكري ثم أخيرا يظهر صف من الجنود ويعدّه تبدأ وقائع الفيلم، وفي نهاية الفيلم تشاهد الضابط الطبيب حيث يقف وسط النهر وحيدا بجوار عظام الكوبري الذي تماثلت أسفله جثث الجنود وهو يصبح جنون جنون (Madness) ثم تتعدد الكاميرا عن موقع الأحداث وتعود لأدراجها محقة في الفضاء حيث نرى الطائر المحلق مرة أخرى سابحا وسط السماء وكأنه يعود في هذا المشهد ليطن لنا انتهاء السرد.

إن خطورة آراء (رودولف أرينهايم) وزملاؤه من أصحاب نزعة مطابقة الفن بالواقع، أنها تقودنا إلى منزلق شديد للوعورة أحد وجهيه هو عزل الفن عن الواقع وجعل كل منهما طرفا لعلاقة قطع وعزل عن الطرف الآخر ويصبح الوجه الثاني لتلك للنزعة هي شد الطرفين المتقابلين أحدهما إلى الآخر إلى درجة التطابق بل ومساواة ما هو فني بما هو واقعي. ويتم تقييم ما هو فني بمعيار المضمون فقط ولا يستند إلا بالأخلاقي أو الإيديولوجي<sup>(١)</sup>.



وهم يهدرون قيمة المشاعر والاحاسيس التي تفجرها عناصر اللقطة أو المشهد السينمائي. ولقد كتب (سيرجي إيزنشتاين) في وقت مبكر إلى أهمية ما يسميه بالصورة الذهنية فيقول علينا أن نفرق بين الشكل الهندسي الذي تكونه عقارب الساعة وبين مفهوم الزمن ذلك أن الأخير تختلط به المشاعر والاحاسيس...

(١) يمني العيد (د) "الرؤى المرفوعة والشكل" بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية ط١ : ١٩٨٦ ص(٣٩-٤١).

فليس كافيًا أن نرى بل لابد من حدوث شيء ما لهذا التمثيل، فالصورة الذهنية مزيج من الصور والمشاعر<sup>(١)</sup> .

ففي فيلم "البداية" لصالح أيوسف تلعب كتيان الرمال والمساحات المتسعة من بحر الصحراء دورًا أساسيًا في إبراز حالة القية واللاتهائية والعزلة المضروبة حول مجموعة من أبطال الفيلم حيث يتأكد دور الانفصال والانعزال بين المجموعة وبين غيرهم وهو يؤكد أيضا حاجز العزلة الداخلي الذي يفرق بين شخصيات الفيلم وحاجز الصحراء يبدو وكأنه لا يقهر وكذلك العلاقات المنقطعة بين الأبطال ولكن عندما ينجح أحد أبطال الفيلم في اجتياز بحر الرمال ويقهر الجوع والخوف والظلمة فإن وشائج القربى بين أبطال الفيلم تصبح هي الأخرى أكثر قربا وأشد وفاء وهذه الصورة الذهنية هي نتيجة لتراكم العناصر المميزة أو أهم المظاهر التي تبني بها الحياة نفسها فليس المطلوب هو مطابقة أو تقليد الواقع. وعن تجربة فيلم (الكسندر نيفسكى) يقول (إيزنشتاين) لم نحاول أن نقلد الشتاء ولم (نكذب) ولم نحاول أن نخدع الجمهور بفقاعات الزجاج والملحقات التفصيلية للشتاء في روسيا... فالشيء الذي اخترناه هو أهم مظاهر الشتاء.

- "النسب الضوئية والصوتية، بياض الأرض وقنامة السماء اخترنا القاعدة التي يبنى عليها الشتاء، فلم نحتج إلى الكذب"<sup>(٢)</sup> .

فليس المطلوب هو مطابقة الواقع أو البحث عن تلك للنقائص المفترض وجودها في الصورة السينمائية - كما يزعم البعض فليس الفن عملية تجميع لمفردات صماء بينما الصحيح أنه علاقة مشحونة بالمعاني بين ما هو جزئي داخل اللقطة وما هو كلي، وعلى الفنان أن يتقن من خلال هذه الجزئيات المحدودة إلى شعور شامل غير محدد<sup>(٣)</sup> .

### أهمية المكان.

وفي فيلم ملكة النحل لخراج (رونالد ماكجوجل) (Ronald Macdougall) حيث تدور الأحداث في معظمها داخل منزل ريفي في الجنوب الأمريكي باستثناء

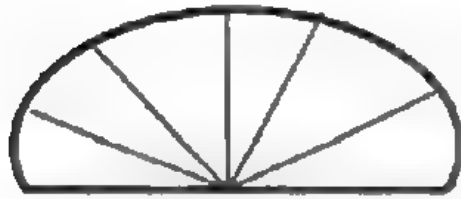
(١) سرجي إيزنشتاين "الاحساس السينمائي" - مصدر سابق، ص (١٩-٢٠).

(٢) نفس المصدر السابق، ص (١٧).

(٣) سيد قطب "الفد الابن وأصوله ومناهجته" القاهرة: دار الفكر العربي د. ت ص (٢٨).



مشاهد قليلة على باب المنزل أو مشهد النهاية داخل عربة فإن غالبية المشاهد داخلية وتدور في أثناء الليل مابين غرفة المعيشة والاستقبال والمائدة أو في غرفة النوم أو المكتبة وطبيعة المكان تؤثر حتما على نوعية الدراما وعلى شكل المسرد كما أن اللفظيات الوصفية التي يتجلى فيها البناء الهندسى للديكور وقطع الاثاث تضيفى هى أيضا - تأثيرات درامية ملحوظة فعلى سبيل المثال تلعب النوافذ والأبواب المبنية على الطراز الفرنسى.



والذى يكون على هيئة قوس يشكل نصف دائرة ومن نقطة المركز تمتد قضبان حديدية في اتجاه محيط الدائرة وهذا النموذج التشكلى يستخدمه المخرج والمصدر بكفاءة عالية مع حركة الكاميرا

كما أن تحركات الممثلين تعمل على خلق إحياءات تعبير تعكس للقوة المركزية التي تمنحها البطلة (جولن كرافورد).

وكذلك تعبر عن شكل بنية الشبكة العنكبوتية التي تضعها فى اصطبلاد ضحاياها والميطرة على مقاديرهم خصوصا ابنة عمها (جينيفر) والتي تؤدى دورها (بتسمى بالمر) حيث تبدو الأخيرة فى مركز الدائرة تحت قبضة البطلة مثل فريسة متعثرة بين خيوط العنكبوت.

فالتمثيل من خلال الجزئى هو أحد قواعد التعبير البلاغى - المجاز المرسل حيث يعتمد على قدرة وجدانتنا فى إعادة إنشاء الكل من الجزء (ذهنيا وعاطفيا)(١) فالفن ليس معنيا أبدا بمطابقة الواقع أو البحث عن نقائصه فى الكادر السينمائى وكما يقول (جونته) فى سبيل الصديق يستطيع المرء أن يتحدى الصواب. خلاصة القول إذن أن مصيدا كبيرا من البحث والسؤال والمعرفة قد تراكم بفعل جهود الرواد الأول والذين يعزى إليهم كل الفضل فى لفت الانتباه إلى أهمية الإبداع السينمائى وهم أصحاب الجهد البالغ الصعوبة فى حرث أرض كانت بكرًا وسبر

(١) سرجى ليزنشتاين "منكرات مخرج سينمائى" القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ترجمه فور المشرى مراجعة كامل يوسف ص(٤٥).

أغوار جديدة من المعرفة العلمية ولكن البحث يردد كلمات (باشلار) حيث يقول.  
"لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون الاختبار الأول سندا موثوقا به" (١)

فلا بد من اختبار كل الفرضيات قبل أن نسلم بصحتها واعتبارها معرفة يقينية  
واعتمادها معيارا للمصدق وميزانا للاختبار. فلم يوقف شيء عجالات تقدم المعرفة  
سوى عقيدة العلم للباطلة التي سادت منذ (أرسطو) حتى (باكون) والتي لا تزال  
بنظر كثير من العقول عقيدة أساسية في المعرفة (٢)

فالاستسلام لقواعد قديمة يحجر على رمان تقدم المعرفة وبجمد مسيرة التطور  
ولا يقدم لنا سوى مزيد من قيود الحركة وأغلال العقل. ولقد كان الجمود وعدم  
المرونة هو ميمم أفكار (أربنهايم) وغيره من أمثال كاليفين بيرلوك (Calvin  
Prylu) وجورج بلومستون (G. Blyestone) في رفضهم لمحاولات بعض  
المنظرين لدراسة وفهم أساليب البلاغة السينمائية من تشبيه ومجاز والخلط بين  
الرمز والمجاز. وهم في كل الأحوال يتذرعون بأسباب واهية ويقسمون حججا  
فقيرة لاتستند إلى ركيزة من العلم أو المعرفة فهم يقولون بأن تطبيقات المجاز على  
الفيلم السينمائي يبين عدم معرفة بخصوصية وطبيعة الوسيط السينمائي (٣) كما أن  
استخدام المجاز يؤدي إلى إفراغ المعنى من الدقة والاحكام المطلوبين (٤).

بل هناك من يغالى في رفضه لفكرة وجود ملامح بلاغية داخل الشريط  
السينمائي. الأفلام لاتعنى بالأفكار المجردة كما أن المضمون العقلي لايلعب دورا  
هاما في الفيلم أو في الأدب (٥)

وحقيقة الامر - لايعدو- أن أصحاب تلك الدعاوى الجامدة والمتصلبة لايعكس  
الا قصورا واضحا عن إرتداد الأفاق الجديدة والمجهولة من أفلق المعرفة بواسطة  
الأدوات التقليدية والمتاحة، كما وأنه تثبط لهمة من ينشدون توسيع مجال المعرفة

(١) غاستون باشلار، تكوين العقل العلمي، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات ط٢ ترجمة  
دخيل أحمد خليل، ص (٢١).

(٢) المصدر السابق نفسه، ص (٤٢)

(٣) يمكن الرجوع الى جملة الآراء التي جمعها (Calvin Pryluck) في الدراسة التي نشرها  
بحولن 1975 Spring (Literature/Film) في مجلة The Film Metaphor  
Metaphor "

(٤) W. Bedell Stanford. "Greek Metaphor," Oxford. 1936.

(٥) أربنهايم، فن السينما، مصدر سابق، ص (١٤٨). وبشاركه في هذا الرأي تقريبا جورج  
بلومستون في كتابه (Novels In Film)

من خلال إعادة استخدام الأفكار المحققة فعليا - لإبراز أفكار أخرى مجهولة أو  
مالا يتوقع العثور عليه والكشف عنه ويكفى أنهم جميعا شاركوا في الإساءة  
المتكررة لاستخدام مصطلح المجاز فيخاط بالرمز : وذلك رغم وقوف (أرينهايم)  
على سبيل المثال أمام المشهد الشهير (لشابلن) وهو يأكل خذائه للوسخ المزيت ثم  
يقوم بتقطيع طعامه غير العادي برشاقة ووفقا لأدب المائدة الكامل(\*) ثم يواصل  
(أرينهايم) تحليله لذلك المشهد على النحو التالي.

جسم الخذاء = جسم السمكة.

المسامير = عظام الفرخة؟

رباط الخذاء = المباحثي.

لكن التحليل بصطدم بتصلبه المعروف الذي لا يرى سوى زاوية ضيقة ومحدودة  
جدا حيث يخلص بأن ذلك المشهد هو "رمز للتناقض بين الأغنياء والفقراء (١) .

ورغم أنه يتوصل إلى فكرة هامة يقوم برصدها حيث يقرر بوجود عناصر  
التشابه البصري داخل المنظر الواحد غير أن تلك الفكرة الثمينة سرعان ما تفلت من  
بين مطور كتاباته فلا يرى فيها سوى تصوير رائع للبؤس يتناقض مع الثروة  
بطريقة مؤلمة رغم أن كل وصف منها ينتمي إلى أشياء تختلف موضوعيا رغم  
تجاورها سواء بالاتحاد أو الائتلاف أو الاختلاف (٢) .

(٥) رودولف أرينهايم، (فن السينما) مصدر سابق ص (١٤٨-١٤٩).

(١) رودولف أرينهايم، (فن السينما)، مصدر سابق، ص (١٤٨-١٤٩).

(٢) \* لمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع يمكن الرجوع إلى.

- David Lodge, "Metaphor and Metonymy".

- Roman Jakobson, "Two Aspects of language".

- Roman Jakobson, "Word and language".

- رينيه ويليك وارين، "نظريه الادب"، مصدر سابق.

- عبد القاهر الجرجاني، "أسرار البلاغة"، مصدر سابق.

- مصطفى ناصف (د)، "الصورة الانبية"، مصدر سابق.

- جابر عصفور (د)، "الصورة الفني" في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة: دار الثقافة للطبع والنشر، ١٩٧٧.

والسرد السينمائي بالرغم من كل شيء، هو سرود يستخدم السينما ولهذا فهو لا يعكس فقط القوانين العامة لكل قصة ولكن أيها يعكس الملامح الخاصة المتضمنة في السرد من خلال الفيلم والحكاية اللفظية ليست النوع السردى الوحيد...، وعليها أن تلتفت إلى الخبرة السردية السينمائية

(يورى لوتمان)(\*)

## ثانياً :-

### تقنيات وقضايا السرد السينمائي

"الروائي يريد أن يجعلنا ننظر<sup>(١)</sup> كما تقول (فرجينيا وولف) فهو يشيد عالماً موهوماً من التعبير في سياق نص مسرود. أما في السينما فلا نملك سوى أن نوجه أبصارنا نحو الشاشة ثم نتابع سيل الصور المعروضة - والتي يتكون منها مجمل النص السينمائي ونمكث وننظر كذلك حتى ينتهي الحكى أو العرض السينمائي فالروائي إنن يجتهد - ماوسعة ذلك - أن يجسد السرد المحكى إلى هيئة العرض أما في الفيلم السينمائي فلأن هيئة الحكى يجسدها العرض فإذا كان للأدب جوانب يجتهد في إبرازها في قالب تشكيلي فإن تواليه وتتابعه في المكان أو الحيز المدرك يحاول أن يكون مرئياً وبنية الأدب الدرامية تشبه الموسيقى لأنها تبرز من التماثل والتطور في خصائصها (ديناميكية المشاهد) وفي هذا الصدد فإن الفيلم لا يختلف هو الآخر عن الأدب أو الموسيقى<sup>(٢)</sup> .

وسوف يعرض البحث إلى جملة التقنيات المستخدمة في بناء النص السردى عموماً والسينمائي على وجه الخصوص . ولم تعد هناك ضرورة قط إلى الإشارة بأن تقنيات السرد للروائي الأدبي تؤخذ في الاعتبار فلا يجوز تجاهل التراكم للمعروض الذي حققته الرواية وكذا البحوث والدراسات في مجال النقد للروائي عند

---

(\*) Yuri Lotman, "Semiotics of cinema", Op cit, P. (68).

(١) جيفرى ميرز "الرواية والرواية" بعدد دار الشؤون الثقافية ط١، ص(٨).

(٢) William Cadbury & Leland Poug, "Film Criticism", Iowa: Iowastatcuniv. Pres, 1982 P. (11)

للحديث عن السرد السينمائي. فالقصص يوردها مؤلفها بصورة القصص أو بصورة التمثيل أو بالصورتين<sup>(١)</sup>.

ولقد سبق أن أوضح البحث علاقة الأصل التاريخي لمطلحي النص (Text) والنسيج (Tissue) كما أن كتب البلاغة تتحدث عن الوشى والتعبير، بل أن كلمة كتب تعنى خط أو خاط. السرد يستلزم حكاية تروى. ولايستحق الحكاية أن تروى مالم تكن غريبة أو عجيبة حتى نستولى على أسماعنا ووجداننا وهذه الغرابة تستلزم المساحة الزمنية والمسافة المكانية<sup>(٢)</sup> وحكايات الجدات تبدأ دائما بالجملة الذهبية "كان ياماكان" وهى إشارة عن مكان - ما - بعيدا أو غير مألوف هو مسرح لحدث القص ثم تعقبها عبارة تقليدية أخرى فى "سالف العصر والأوان"... وتلك إشارة ثالثة إلى وقت معلوم وزمن ماضى بالضرورة حيث دارت أحداث القص واستغرقت زمتنا محددا هو جملة وقائع الحكى المروى .

ولن يعود البحث إلى ذكر أهمية الحكى، السرد فى حياة البشر ولكن نضيف بأن الحكى يسيطر على كثير من الأحداث اليومية للناس ونحس قوته وتأثيره من خلال المناقشات اليومية بل فى مختلف أنواع التواصل البشرى والدراسات النقدية فى حقل السينما لم تعد بمعزل عن قضايا ونظريات السرد - والتي برزت بشدة فى الستينات المبكرة مثل (كريستان ميتز رولاندبارت وأ، ج جريماس، جيرارد جريماس تودوروف، كلود بريموند)<sup>(٣)</sup> وغيرهم.

والمتمعن لتاريخ ونشأة السينما سوف يلحظ الأهمية الكبرى للحكى / السرد. ليس لأنه ببساطة صاحب السيطرة - تاريخيا - على نظام الإنتاج فى استوديو السينما، ولكنه وفوق كل شيء ما هو إلا الخطوة الضرورية لصياغة النص الفيلمي وهو حجر الزاوية فى تكوين وتحديد المعانى وذلك لأن المعنى يبدو حسب كل النظم والمعايير معتمدا على التحديد<sup>(٤)</sup> وهكذا يصبح السرد نظاما ضروريا لتحديد المعنى والتحكم فيه وهو قاعدة ضرورية ولازمة وليس اختيارا يتبع الأهواء، وفى السينما المشخصه (Representational) قد يبدو السرد مزدهرا واضحا أو نراه سخيفا

(١) أفلاطون، "جمهورية أفلاطون"، بيروت، : دار القلم : ط٢، ١٩٨٢ ترجمة حضا خباز ص(٨٤).

(٢) عبد الفتاح كيليطو (د) "الغائب" الدار القبيضاء : توبقال، ط١ ١٩٨٧، (ص٥٠).

(٣) Andrew Dudley , "Concepts in Film Theory" Op. it. P. (76)

(٤) Ogden, Gk & I.A. Richards, "The Meaning Of Meaning", London: I. und Humpheries, 196.

ومملا، لكنه أبدا لا يمكن أن يغيب أو يستبعد على الإطلاق<sup>(١)</sup> ومن الأقال المشهورة عن رائد السينما (لويس لومير) قوله "أن السينما هي اختراع للمستقبل له".

وقد يكون كلامه صحيحا في تلك الأيام حيث أن الفيلم السينمائي من وجهة نظره استنفذ كل الأغراض التسجيلية التي شغلت رواد السينما الأول في نقل وتسجيل الحركات والمواقف ولكن بدخول السينما عتبات عالم المرد فقد تزودت السينما آنذاك وحتى الآن بعناصر ثرية متنوعة وثرية غيرت من مفاهيم السينما في عصرها الأول فقد تطور فن الفيلم كثيرا من خلال عملية المرد<sup>(٢)</sup>.

### تعريفات للمرد السينمائي.

فالمرد عند (كريستان ميتز) هو مجموع الوقائع والأحداث (Events) والتي ترتب في نظام أو توال (سلسلة) من المشاهد<sup>(٣)</sup> ويشرح (ميتز) أفكاره بكثير من التوضيح ويحدد الفرق بين المرد القديم والتقليدي الذي كان يبنى على مجموعة من الأحداث المغلفة<sup>(٤)</sup> أو المنتهية أو التامة بذاتها وهو بهذا يعود إلى تعريفه للمرد بشكل قاطع لأنه سلسلة مغلفة Closed من الأحداث والوقائع أما وليم كلابري، ليلاندج فبقدمان تعريفًا أكثر شمولًا للمرد الذي ينهض على ما هو مسرود، المتلفظ به، وما لا ينطق به<sup>(٥)</sup>. فعالم المرد لديهما لا ينحصر فيما هو حاضر ومثبت فقط فوق الشاشة من إشارات تحيل إلى معنى ولكنها أيضا تتسع لما هو غير حاضر وغير مثبت داخل النص حيث يتحدد للمعنى من خلال عمليات الحضور والغياب بإشارات وعلامات تعبيرية تحيل في معجمها وقانونها إلى صيغة عالم النص السينمائي وما يكون صيغة ما هو ما يميزها عن الصيغ الأخرى (بمعنى ماذا كتب وماذا تم اختياره وماذا تم حذفه)<sup>(٦)</sup>.

(١) Adndrew Dudly, Op.Cit., P. (76).

(٢) James Monaco, "How To Read A Film". NewYork: Oxford, Univ. Press, 1981. P.(133).

(٣) Christian Metz, "Film Langnage", Oxford" 1980 P. (24)

(٤) Christian Metz, "Film Langange", Oxford: 1980 P (24) .

(٥) William Cadbury & Leland Poague, Op.Cit., P. (38).

(٦) تيرنس هوكس "الفيديوية وعلم الإشارة"، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ط١ ترجمة محبوب المشاطة مراجعة د.ناصر حلوة ص(٢٥).

والسينما الحكائية عند (دانيال دايان) تعبر عن نفسها بوصفها ذاتية أو غير موضوعية (Subjective) وحيث يكون تصميم المشاهد مرتبطا ومتوالفا مع منظور رؤية شخصية أو بطل ما بالإضافة إلى تلك الفترات التي تعبر في الصورة السينمائية عن وجهة نظر لشخصية ما<sup>(١)</sup> والسرد عنده مرتبط دائما برؤى أو رواه يرقبون الحدث دون تدخل أو يشاركون فيه مع بقية الشخصيات و(رونالد امبرسون) يربط بين مقومات السرد وعوامله المختلفة من ناحية وعملية نمو تكوين المعنى عند المشاهد<sup>(٢)</sup>.

وبطبيعة الاحوال لم تكن الامور ميسورة وسهلة في حقل النقد السينمائي أو البحث النظري في عالم السينما - حيث كانت المتطلبات الشكالية التي أطلقها (أرينهايم) ثم تبناها العديد من المنظرين من بعده - تقيد حركة البحث وتحول دون إلقاء مزيد من الأسئلة وتعتبر كتابات (بريان هندرسون) تحولا مفيدا في نوعية ومستوى البحث النظري الذي نشأ وساد حتى الخمسينات ونوعية البحث والسؤال الذي طرحه المنظرون المحدثون فيما بعد ويقول (هندرسون) الذي يمثل المرحلة الوسيطة أنه يمكن تحليل الفيلم أما بواسطة المنظور الشكلي (Prespective Formal) أو من خلال مفهوم السرد كما أنه يثير مشكلة العلاقة بين السرد والشكل الفيلمي الخاص في ذلك السرد ثم يصل في النهاية إلى نتيجة مؤداها أن السرد السينمائي هو القيمة أو المقولة المحورية أو المقولة الوحيدة للتحليل على مستوى الفيلم كله<sup>(٣)</sup> إن هذه الآراء النقدية وغيرها من الدراسات النظرية إنما تشير إلى النقطة الهائلة التي طرأت على صعيد البحث النظري والدراس النقدى المواكب له يوما في مجال السينما كما أن تلك الإنجازات البحثية تؤكد فيما تؤكد على مدى تواضع وقلة حيلة النقد القديم الذي ظل مستندا على أحكام ومعايير يشوب أغلبها بطلان الحجج وقصور الفكرة. إن إدراك قدرة النقد الحديث في سبر أغوار عالم الفيلم بهدف استنباط معادلة تنظيمية بالإمكانات الفيلم المختلفة وإخضاع الفيلم لقواعد ومنطق العلم وبذل الجهد في كشف ما ينتظم كل فيلم من المعاني تكون فيما بينها نظاما واحدا يشمل كل الافلام أو ما يمكن أن نسميه بالنسق السينمائي الشامل<sup>(٤)</sup>

(١) Bill Nicholas, "Movies & Methods", Op. Cit. P. (447)

(٢) Bill Nicholas, "Movies & Methods", IBD. P. (565)

(٣) Bill Nicholas, "Movies & Methods", IBD. P. (394)

(٤) ج، أندرو دافلي نظريات الفيلم الكبرى مصدر سابق ص.

الذى يمكن لنا أن نحصره فى عديد من الأنظمة الفرعية التى تصبح بعد ذلك مادة للفحص والتحليل لدى أصحاب النظريات والباحثين السينمائيين بهدف الوصول إلى لقانون الأساسى أو معادلة صناعة لقن السينمائى.

إن إدراك قيمة الإنجاز الذى حققه الباحثون المحدثون بفرض ضرورة التوقف والقاء النظرة السريعة على مجمل للقضايا النظرية السائدة قبل عقد الخمسينات هو توقف لامفر منه قبل مواصلة التقدم فيما يعرضه البحث من قضايا ووجهات نظر ولقد سبق الإشارة إلى تواضع أفكار (أرينهايم) حول قضايا السرد وتقنياته ولقد كشفت لنقول المأخوذة عن كتابه فى متن هذه الدراسة بأن موقع الراوى وبناء القصة وفن الحكى هو من المشكلات غير الواردة عنده على الإطلاق<sup>(١)</sup> بالإضافة إلى تصفه فى إصدار أحكام نهائية بشأن المونتاج وكذلك ركازة أفكاره حول المجاز والتشبيه والرمز وبهم للبحث الآن إضافة باحث سينمائى آخر من جماعة الهيمنة الذى شكلت كتبه ضلعاً هاما فى تكوين الإطار المرجعى - الذى يعود إليه الدارسون وتستقى منه القواعد والمعلومات التى تلقى على طلاب العلم السينمائى وتختبر على قيمته ومعاييره أى دراستك لو بحوث نظرية جديدة ذلكم هو (مارسيل مارتن) الذى أخرج كتاباً بعنوان اللغة السينمائية ويمكن القول بأن (مارسيل مارتن) لم يذهب به الشطط إلى الحد الذى يدعى فيه وضع (قواعد ومعايير) فهو فى الأساس باحث (ظاهرياً، ظاهرياً) حاول ماوسعه الجهد للنفوذ إلى قضية السينما والتأمل فى مشاكلها، غير أن سطورة تكشف خلطاً شديداً لمفاهيم السرد فهو لا يفرق بين ترتيب الأحداث فى بناء السرد، وترتيب الأحداث نفسها وفق زمن الفيلم. فالنقلة إلى زمن ماضى عند (مارتن) تسمى بالتوليف العكسى حيث إنه وثوب من نقطة زمنية فى الحاضر إلى الماضى ثم العودة إلى الحاضر مرة أخرى<sup>(٢)</sup>.

ويقف (مارسيل مارتن) حائراً فى مواجهة البناء الزمنى للفيلم من حيث ترتيب الأحداث زمنياً فلا يجد سوى الصيغ التقليدية فى الكتابات السينمائية القديمة هو صنف تدخل الأحداث مرة بأنه توليف متوازى حيث يقع حدثان مثلاً فى وقت واحد ويمتطرد قائلاً بأن تلك النوع من التوليف مبنى على ثبات التأثير الذهنى

(١) يمكن الرجوع إلى ملاحظات البحث السابقة.

(٢) مارسيل مارتن، "اللغة السينمائية"، مصدر سابق ص (١٦٠).



لابصري أما التداخل الزمني الآخر فيطلق عليه للتوليف المتناوب حيث يجرى وقوع حدثين متلازمين في توقيت دقيق<sup>(١)</sup>.

وهو بذلك يقبل في تقديم تفسير مقنع لبناء فيلم مثل "التعصب" من اخراج (دوجريفت) حيث تجرى الأحداث في أربعة أزمنة شديدة للتباين والبعد مثل استيلاء الإمبراطور الفارسي على بابل وعذاب السيد المسيح في أورشليم. ومذبحة (بارتلومي) واخير مأساء حديثه تجرى وقائعها في الزمن الحاضر حيث يتم محاكمة شخص برئ ويحكم عليه بالاعدام<sup>(٢)</sup> وحول نفس الموضوع يعود (مارسيل مارتن) فيقول في أجزاء سابقة من كتابه مفهوم آخر للسرد من خلال التوليف (الموتاح) بأنه نوعان الأول توليف روائي يبنى في أبسط انواعه طبقا لتسلسل منطقي أو تاريخي ويكون الغرض منه رواية قصة بواسطة مجموعة من اللقطات تحمل كل واحدة منها مضمونا حديثا وتساهم في دفع الحدث إلى الأمام من وجهة النظر الدرامية أي طبقا لعلاقة سببية<sup>(٣)</sup>.

الثاني : توليف تعبيرى حيث يؤسس على تراكب اللقطات تراكبا هدفه إحداث تأثير مباشرة ودقيق، نتيجة لصدمة صورتين وهو يرى أن هذا النوع من التوليف يرمى إلى إحداث تأثيرات عاطفية أو ذهنية وأنه لم يعد وسيلة ترجى لدفع التسلسل القصصى ولكنه تحول إلى غاية في حد ذاته حيث يحدث في ذهن المتفرج باستمرار مؤثرات قائمة على القطع وليس الارتباط ويجعل المتفرج في حالة توتر عقلى مستمر<sup>(٤)</sup>. وبذلك يتم توصيل الفكرة التي أرادها المتفرج بشكل يعرض حيوية وهو بذلك يخص النوع الثاني بالتأثير النفسى والذهنى ويجرد النوع الأول من أى أثر يذكر والسرد الروائى الذى يعترف به هو ذلك السرد الطولى المرتب سببيا.

أما مايطرحه حول منظور الرؤية وهيئة القصر فإن البحث سوف يكتفى بتقديم إشارتين من واقع ملاحظات (مارتن) فى هذا الخصوص.

(١) مارسيل مارتن، مصدر سابق ص (١٦١).

(٢) توجد دراسة حول ذلك التداخل الزمني قدمها سعيد يقطين حول (رواية الزينى مركت) بعنوان تحليلات الخطاب الروائى "الباحث

(٣) بلاخط تطابق واضح مع أفكار (فورستر) صاحب "ركان القصة" وسيدنى لوبوك صاحب كتاب "صناعة الرواية" (الباحث)

(٤) مارسيل مارتن "اللغة السينمائية" مصدر سبق، ص (١٣٥).

ويقول (مارسيل مارتن) في تعليقه على رواية (موبى ديك) تأليف (ملفيل)، إننا أمام قصة مروية بضمير المتكلم والمؤلف يقص مباشرة مغامرات مفروض فيها أنها حدثت له دون بطل وسيط في نقل كلامه (١). ويعيب على الفيلم المأخوذ عن نص الرواية بأن المتفرج يستحيل عليه الاندماج بنفسه مع بطل الرواية ويقدم لذلك سببا غلبه في الغرابة حيث يقول "أننى أرفض أن أعتقد أننى أنا نفسى كاميرا ممثل" (٢). ويمكن القول هنا بأن (مارتن) قد وقع ضحية التقسيم التقليدى القديم حول ما يسمى بالكاميرا الذاتية والكاميرا الموضوعية عند تفسير منظور الرؤية وعلاقات الراوى بمن يروى عنهم كما جاءت فى أبحاث (أرينهايم، وريموند سبوتسود وغيرهم) والملاحظة الثانية تأتى فى كلامه حول الطرق الفرعية للسرد - فى الفصل الثانى عشر حيث يقول بأنه توجد عدة وسائل فنية أخرى - غير الحوار والتوليف - وهى المؤثرات الفنية البصرية والسمعية التى تهدف إلى دفع الأحداث قدما من خلال إضافة عنصر درامى أو بالدلالة على موقف أو مضمون عقلى وهذه الوسائل يقسمها إلى مجموعتين الأولى موضوعية حيث لا تلجأ إلى وسيلة تعبيرية تسمى إلى صدق الصورة أو الصوت ماديا أو سيكولوجيا فالهدف منها كما يقول ليس التعبير عن المضمون العقلى لشخص، بل دفع الرواية إلى الأمام وهى إذن طرق درامية قبل كونها سيكولوجية (٣) والطرق الذاتية عنده هى التى تهدف إلى تجسيم المضمون العقلى لشخصية على الشاشة (٤) ولكنه يعيب على ذلك النوع (الذاتى) بأنه يسيء إلى الصدق التمثيلى للصورة الواقعية وإلى التسلسل الطبيعى للرواية أما إذ ظهرت الشخصية البطل الذى يكشف الفيلم عن أحواله السيكولوجية. فإن تجسيد ذلك على الشاشة - كما تكشف عنه الكاميرا يصبح عند (مارتن) غير واقعى وغير موضوعى (وربما يقصد مارتن هذا أن الكاميرا تصبح متقمصه لذات الشخصية فتعكس بالضرورة رؤية ذاتية) وهذا التفسير يقدمه البحث تعبيرا لما يراه (مارتن) بأنه غير موضوعى. لكن (مارتن) يقدم فى شجاعة نادرة على مفاجأة غير متوقعة فيقول. "عندما تتخذ الكاميرا وجهة نظر الشخصية ونرى على الشاشة ما يفترض أنه يراه وجهة نظر الشخصية بأنها طريقة واقعية أو ذاتية.

(١) مارسيل مارتن، ص (٣١).

(٢) المرجع السابق نفسه ص (٣١).

(٣) نفس المصدر السابق ص (١٨٢).

(٤) نفس المصدر السابق ص (١٩٠).

لقد فرضت هذه الوقفة نفسها على خط سير تقدم البحث نحو غرضة، وهي ضرورة لابد منها للوقوف على مجمل القضايا النظرية التي طرقتها الباحثون الأكاديمون في تلك الأونة والتي كانت - بالضرورة - المرجع النظري المتاح بين يدي النقاد والمشتغلين بالسينما ثم طلاب العلم داخل أروقة الدرس والتحصيل. ومما سبق يمكن استخلاص النتائج التالية.

١- إن النموذج الأدبي الروائي والمأخوذ أصلاً عن البحث النظري في مجال الرواية وكما سبق التنويه عنه في مرحلة سابقة كان هو النموذج المعمول به أيضاً في محال البحث النظري والدراسات النقدية فأصحاب كتاب فن السينما (رالف ستيفنون وجان ديبركس) يصفان كتاب (أي إيه ريتشارز) (Principles of Literary Criticism) وأحد من مراجعهم ويأتي (Joseph M. Boggs) ليؤكد بأن السينما تشترك مع القصة والرواية بل والمسرح في عناصر روائية عديدة<sup>(١)</sup> رغم أنه لا يميل من الحديث عن خصوصية الوسيط السينمائي وتميزه في الخصائص والسميزات عن بقية الفنون. وتجدد الإشارة بأن القواعد والمعايير التي أخذت بها الرواية الأدبية ليست سوى البناء النقدي الذي ساهمت فيه جهود الكثير من النقاد مكرسين المعيار الأرسطي كما ورد في (فن الشعر) ولسنا في حاجة للقول بأن (فن الشعر) قسمة صاحبه معياراً نقدياً لفنون المسرح منطلقاً من قاعدة للمحاكاة.

## ٢- النموذج اللغوي :

وهو النموذج الذي حاربته بشدة كل الاتجاهات التقليدية السينمائية سواء في الحقل النظري أو التطبيقات النقدية. وحجتهم في ذلك أن السينما تنفد إلى أساسيات اللغة ومن ثم لا يجوز لها استخدام التطبيقات اللغوية في نظام اللغة المنطوقة وبالتالي فإن تطبيق نموذج غريب أو دخيل على طبيعة فن السينما سوف يؤدي بالضرورة إلى سوء تكوين المادة الفيلمية<sup>(٢)</sup> ولقد ساعد على اشتعال روح العداء لذلك النموذج هو التطبيقات الساذجة التي أخذت على عاتقها محاولة مساواة فن السينما باللغة المنطوقة عبر القول بأن الوحدة الأولية للمعنى في الفيلم هي اللقطة ولعل كتابات (إيزنشتين وبودفكين) هي الجذور الأولى لذلك النموذج اللغوي الذي

(١) Joseph M. Boggs, "The Art of watching Film", California: Benjamin Cumminiges, 1978 pp. (13-19).

(٢) Trevor Whittock, "Meta Phor and Film", P (20).

تواري لفترة طويلة ولكن الخمسينات حملته مرة أخرى إلى دائرة الاهتمام وتعتبر كتابات (بيروبولو بازوليني) و (بيروولن) والقول باعتبارية العلامة اللغوية وإن للعلامات السينمائية هي أيقونية<sup>(١)</sup> مبتكرة العلامة السينمائية وأن على السينما أن تضع لنفسها معجمها اللغوي الخاص، هو الذي فتح الطريق أمام عشرات من الأبحاث والدراسات التي تضيف الجديد دائما إلى حقل النقد السينمائي بعد أن كانت مجرد كتابات أولية وجينية عند إيزنشتاين ومحاولات على استحياء عند (نويل بورخ) (Noel Burch) <sup>(٢)</sup>. ثم تتجمع تلك الكتابات قليلة ولكن بثبات -كي- تشق لنفسها مجرى محددا ومتميزا. إذن فالنموذج الروائي الأدبي لم يكن محل نقاش لدى التيارات النقدية التقليدية وحتى النموذج اللغوي ورغم الحملات الظالمة والمستمرة ضد التطبيقات المأخوذة عن كلا النموذجين الأدبي واللغوي وتأسيسا على ذلك يكون النموذج الروائي الأدبي لم يكن يوما محل نقاش لدى أي من التيارات النقدية التقليدية، كما وأن النموذج اللغوي ورغم كل الحملات الضارية لنفيه واستبعاده فهي لم تكن من حقيقة الأمر سوى خطوات في طريق الاعتراف به وإثبات أحقية وجوده وشرعية التعامل بأدواته وإجراءاته.

(فجيميس موناكو) ينفي تماما أن تكون السينما لغة ولكنه يستدرك قائلا ولكنها تشبه اللغة وتمثلها، ولأنها تشبه اللغة فإن بعض الوسائل التي نستخدمها في دراسة لغة قد نطبقها عند دراسة الفيلم<sup>(٣)</sup> ويكاد يتفق معه الكثير من الكتابات النظرية التي لم ترخص النموذج اللغوي كله ولكنها لا تستطيع أيضا القول به، مثل القول بأن للفيلم وسيط تعبيري ولكن ليس للغة تركيب محدد وثابت<sup>(٤)</sup>. ولذلك فإن أصحاب هذا الاتجاه يلحون إلى الخروج من ذلك المأزق بالقول بأن السينما تستخدم وحدات

(١) P P Pasolini, "The Cinema Of Poetry". In Movies and Methods Op. Cit. P. (545).

(٢) Noel Burch, "Theory Of Film Practice", Op.Cit, P (32-88)

ولمزيد من القراءة يمكن الرجوع إلى David Bordwell & K. thompson "Film art", "Narration In The Fiction Film".

Peter Wollen, "Reading & Writing", & "Signs & Meaning in Cinema" Andrw Sarris "Towards of Film History" Francois Truffaut, " Actatain Tendency of French Cinema".

(٣) James Monaco, "How to read a film", Newyork: 1981 P. (126 127)

(٤) Roberts, Withers, "Introduction to film", Newyork Barnes and Noble Books, 1983 P. (11-30)

تعبيرية أولية يمكن أن تتحدد وتتجمع في وحدات أكبر لو ما يطلق عليه بأهرومية الفيلم.

خلاصة القول إذن هي إن تلك التيارات التقليدية في البحث السينمائي ليس لها من دون شك أدنى حق في عدائها الشديد لطرق وأساليب البحث والدراسة السينمائية الجديدة، ولا ينبغي من حججها التي تمد بها الطريق على كل المحاولات الجديدة سوى خوفها من تراخي قبضتها المهيمنة وأن تصبح مجرد ذكرى وتاريخ في مسيرة البحث السينمائي. طالما ترفض ما تجدد به شبابها وما تضيفه إلى رصيدها من مكاسب وإنجازات. وأن تترى حقل الدراسة والبحث من خلال ما تطوعه من أدوات جديدة تصح الطريق أمام الاجتهاد في البحث عن إجابات طازجة وحديثة لأسئلة مازالت مطروحة.

## معلومات السرد ونقلياته :

إن الدراسات الخاصة بشكل الفيلم السينمائي قليلة جداً، بل تكاد تكون نادرة بالفعل، رغم أهمية وجود منهج علمي يعنى بدراسة الفيلم السينمائي من داخله، واكتشاف وتطوير أدوات نقدية يكون من شأنها التعرف على أطر ومكونات البنية المشكلة للعمل السينمائي، وتفيد أيضاً في التعرف على أليات العمل داخل البناء الفيلمي ولا بد أن يكون واضحاً بأن ما يأخذه البحث من المنهج الشكلي ليس هو الانغلاق الأعمى والتحيز الدوجماتي لمنهج بعينه ولكن ما يبيغيه البحث هو تملك أدوات معرفية تترى من حصيلة الناقد وتعيّنه في التعرف على الخصائص الفنية الداخلة في مكون العمل السينمائي. ولقد بدأت الحركة الشكلية في روسيا القيصرية بجهود جماعة من الروائيين والنقاد الشعراء والفقيون وهم جماعة (ابو ياز) في (سان بطرسبرج) ومجموعة (MLK) في (موسكو) ولقد ارتبطت بهذه الحركة الأدبية جماعة من فناني السينما السوفيتية من أمثال (سيرجي إيزنشتين، فسيفولدبودفكين وكوليشيف) ولقد ارتبط (إيزنشتين) بصداقة مع كل من (تودوروف ورومان جاكوبسون) ورغم أن إنجازات الشكلية تركز أساساً على مفاهيم أدبية في مجال الشعر والرواية إلا أن (جاكوبسون) شارك في العمل السينمائي بدراسات تطبيقية في مجال النقد السينمائي وفي كتابة سيناريوهات وكذلك شارك شكوفسكي في أنشطة سينمائية كما أن القناع (إيزنشتين) وزملاؤه من السينمائيين بإنجازات المدرسة الشكلية قد عكس نفسه بالضرورة على كتاباتهم السينمائية وأيضاً على منهج تعاملهم مع الفيلم السينمائي. لكن الاعتراضات العنيفة التي واجهت الاتجاه الشكلي في الاتحاد السوفيتي جعل من العسير على أعضائها مواصلة البحث النقدي، وتعرضت الجماعة لانفراط عقدها بسفر لو هجرة بعض مؤسسيها. كما حبست على الكتمان ودخل الأدرج بحوث ودراسات هامة في الفن السينمائي وفي غيره من نواحي الإبداع. لكن ما أن يأتى عدد الخمسينات حتى ينهمر طوفان ترجمة تراث المدرسة الشكلية الروسية إلى اللغات الفرنسية والإنجليزية ويصبح العالم العربي أمام منعطف جديد ويتهدد السلطة النقدية في الغرب زدة سليمة<sup>(١)</sup> كانت مفتقدة فأصبح حضورها ضرورة لبعث نشاط نقدي جديد. واحتلت آراء (إيزنشتين) مساحات واسعة من الدوريات السينمائية في فرنسا أولاً ثم غيرها من

(١) رينيه ويليك، أوستن وارن نظرية الانب\* مصدر سابق ص (١٤٥).

بلدان العالم بعد ان تراخت قبضة (بازان) على نظرية الفيلم (١). وبعد أن تبين بوضوح مدى تصلب آراء (ارينهيلم) وقصور افتراضاته وان افكاره لم تكن سوى "فرضيات لا تسندها وقائع حية وملموسة" (٢).

كما أن الواقع قد سدّد ضربات كاسحة (لأرينهيلم) كما سبق الإشارة في مرحلة سابقة من البحث بعد أن تحقق نجاح الفيلم الملون والأفلام الناطقة.

وأخيرا فقد أوضحت كتابات (ايزنشتين) وكذلك السيل المتدفق للمصاحب لها من الدراسين في الغرب مدى تهاوى الحجج التي قدمها (بازان) في المونتاج (٣) ومدى الخطأ الذي وقع فيه (جان متری) (٤) أيضا رغم كونه واحدا من لبرز ممن كتبوا في نظرية الفيلم. لقد طلت الكتابات النقدية ولفترة طويلة شخصية وانطباعية ولا تبارح الانعكاسات القليلة التي يحدثها الفيلم لدى المشاهد العادي غير أن ما يسميه (وبليك وأوستن وارين) بالردة السليمة كانت تعبيرا عن إفلاس حقيقي لموقف النقد السينمائي. وهو ما عبر عن نفسه ببعضان كاسح من الكتابات السينمائية في وقت قصير جدا بحيث تحولت العديد من الدوريات السينمائية مثل :

Film Quartely, Film Comment, Cinema, Woman & Film, December, The Velvet Light Tramp, Jump, Cut (٤)

من ذلك النقد القديم إلى أن تصبح منبرا للكتابات النقدية ذات التوجه الشكلي ثم انضمت إليهم المجلة البريطانية (Screen) وكراسات السينما في فرنسا (Cahier Du Cinema) وأدخلت معطيات جديدة إلى نظرية الفيلم مثل البنائية، والسيمولوجية ولقد كشفت المترجمات الروسية عن مدى اهتمام المفكرين الشكليين بقضية السينما وبحثهم الواسع المستفيض حول قضية الشكل في الفيلم السينمائي وهو ما سوف يطلق العنان لعدد من مستويات البحث السينمائي المختلفة في الستينات وما بعدها تحت مسميات مختلفة مثل السيمولوجيا، اللغة السينمائية، النظم (Syntax)، طبيعة المجاز السينمائي...إلخ .

(١) أندرو داتلي، نظريات الفيلم الكبرى، مصدر سابق ص (٧٩)

(٢) هنري لجيل "علم جمال السينما" مصدر سابق ص (١١٢)

(٣) المصدر السابق نفسه ص (١١٢).

(٤) أندرو داتلي، نظريات الفيلم الكبرى، مصدر سابق، ص (٨٦ فوما بعدها).

(٥) Bill Nichols, Op Cit. P. (7)

وربما هناك مكسب آخر لا يدعيه البحث لنفسه من مراجعة إيجاز للشكاليين الروس بقدر ما هو كاشف لمدى القبضة التي كانت تصمك بعنق النقد فيما سبق فلقد أوضحت تلك المترجمات أن كثيرا مما نعرفه من قواعد وأفكار راسخة صارت في عداد المقدسات المسلم بها في كلاسيكيات السينما، مثل مشهد صعود (كيرنسكى) فوق درجات سلام قصر الشتاء في (فيلم أكتوبر) وغيرها لم تكن قط من وحى كتابات (بازان وأرينهايم أو مارسيل مارتن) ولكنها كانت مجرد إعادة إنتاج ما سبق وكتبه نقاد شكليون في روسيا ونستشهد فقط بمقالة (فيكتور شكوفسكى) (\*) عن فيلم أكتوبر .

(\*) يتحدث (شكوفسكى) عن الصيغ الابتكارية لاستخدامات المجاز بالتقبل والتجاوز بين رئيس الوزراء كيرنسكى وتمثال نابليون والطلوس وتطويع استخدام الأشياء والموجودات... الخ وقريب من ذلك يأتي تحليل (O.Brik) مع مزيد من التوضيح حول علاقات التجاور التي تولد علاقات مع نابليون وكيرنسكى لوحات رودان (Rodin) وجماعات الموتشوك ولطابق المائدة لدى الطبقات الموسرة وإن كان (بريك) يسلم بالمكون البنائي لعناصر اللغة السينمائية فإنه لا يتفق مع ليزنشتين في الموقف السياسي ولكن بالرجوع إلى المشهد الأخير من فيلم الإضراب من (٢١٧) من كتاب الاحساس السينمائي يرد الباحث أن يعترف بأنه لم يكن استثناءا وسط آلاف المعجبين بكتابات النقد الأوروبية المترجمة إلى العربية، بل ظل يدين بالفضل سنوات طويلة لأصحاب تلك الدراسات، لكن ظلت تزاوده شكوك مبهمة حول تقنيات مستويات تلك الدراسات، داخل الكتاب الواحد، ولما المقاربات النقدية لأباطرة النقد المعتمدين في العالم العربي (رودولف أرينهايم وقنديه بازان ومارسيل مارتن وريموند سيوتسود وغيرهم) وانها تفقد روح التجانس، ليس فقط على مستوى الوحدة السبالية، ولكن على مستوى أدوات التحليل ومجاور البحث ومفردات وقواعد تناول العمل الفني، وقد أفرحت تلك الشكوك عددا من الاستلة، ولم تكن سنوات الدراسة الأربع داخل معهد السينما قادرة على إرواء ظمأ الباحث في العثور على إجابات شافية بل في بعض مناهج الدراسة وهي تعد تكرس مقولات لأباطرة النقد تزيد إلى التلويح هم السؤال، وحالة الفتح المترتبة على وجود سؤال حائر بلا إجابة. وعلى سبيل المثال فإن تحليلات لأباطرة النقد السالف ذكرها تتفق جميعا في الإشارة بمشهد صعود (كيرنسكى) سلام قصر الشتاء في فيلم أكتوبر (ميرجى ليزنشتين) وذلك من خلال لقطات تبرز الدلالة البلاغية لمفردات وعناصر داخل الكادر السينمائي أو بواسطة لقطات مقابلة تحمل عناصر لغوية من تشبيه واستعارة تبرز المعنى وتريده تلقا. لكن تلك البراعة في التحليل والتدقيق اللافت في القبض على مستويات جديدة للمعنى يتبخر ثم يفقد تماما عند اخضاع أفلاما أخرى للتحليل (فجان متری) يشن هجوما قاسيا على طريقته (ليزنشتين) في استخدام التشبيه والاستعارة يستخدم ليزنشتين رموزا عضوائية كي يطبقها على الواقع بدلا من أن يترجمها من الواقع، وهو يستخدم أشياء غير حية كي يصف بها ما هو حي وهو بهذا يعرق في التجريد الذهني " وهو أمر يمكن قبوله من منظر محترم مثل جان متری سواء اختلفا معه أو اتفقا مع رأيه، حيث أن (فجان متری) يقبل بفكرة المجاز السينمائي ولكن يختلف في توظيف عناصره من استعاره أو تشبيه أو كناية. إلخ أما النماذج القلبية فإنها تظهر مثاقفة بحارات الشتاء على نفس المشهد السابق ثم نصب جام غضبها على تطبيقات مماثلة تستخدم نفس القواعد البلاغية (تشبيه كناية استعارة.. إلخ) في أفلام أخرى فيكتب (جورج ساندول)



وهكذا انفتح الباب واسعا أمام مقاربات جديدة داخل حقل النقد السينمائي. فلم يعد السؤال النقدي التقليدي قائما. ولقد تجاوزت الأبحاث النقدية قضية الحكم والتقييم. حتى ان نالدا كبيرا مثل (نور ثورب فرای) يتجاوز بمؤاله الذي يضعه على النحو

عن عدم وجود توافق في المشهد النهائي لفيلم "الإصرار" اخراج: إيزنشتين حيث يتم توليف منحة الصال المصربين عن العمل ومشهد نهج شور في سلطانه حيث لي (سادول) يرى ان المشهد ليس ضمن الحركة المنطقية للأحداث. وقريب من هذا الرأي، هو ما يقوله (ارينهايم) عن عناصر المجاز المستخدمة في فيلم "الأم" اخراج (بوفكين)، وهي اللقطات التي تمثل وجه السجين وعليه علامات السرور، طيور تعلق في الفضاء، [شمس تطل ما بين قطع السحب، طيور ترشش ماجحتها في الماء طفل وعلى وجهه ابتسامة. الخ] همول ان العينة الفنية لمثل هذه المناظر موضع جدل، ولي هذه اللقطات تبدو مفقطة ولا تربطها وحدة الموضوع وقريب من تلك الآراء تأتي كتابات (اندريه بازان ومارسول مارتن) ومفاد كل تلك ليس هو البكاء على وحدة الموضوع بقدر ما هو غراب كامل لاساسيات تناول الفكرة من خلال البحث عن البعد الداللي للموضوع، وإعداد الابعاد البلاغية الموقعة لدخل النص السينمائي. ولان الموضوع يخرج عن إطار خطة البحث فانه يتوقف عن مواصلة البحث فيه ولكن يظل السؤال حول تفاوت مستويات التحليل. وهو الامر الذي كشفته مؤجرا عملية الاقتراح عن معظم مؤلفات جماعة الشككين الروس وترجمتها الى الانجليزية والفرنسية والتي تحسم بجلاء عملية تفاوت مستويات التحليل عند المؤلفين السابق الإشارة إليهم ذلك ان الدراسات المنشورة (١٥٤ دراسة) والتي يعود بعضها الى عام ١٨٩٦ وتحمل اسماء (ماكسيم جوركي، مايا كوفسكي، ليونيد أندرييف فيسولود ماير، هولد، ليف كولشيف، كوزينتسيف، دزيجا فيروف هيكتور شكوفسكي فلانمير بلوم إيزنشتين فيكتور بترسوف لوزيب بريك بوري تليا لوف بوريس توماشيفسكي... الخ) قد طرحت مدخلات ومستويات جديدة في سؤال السينما، بل في تحليلات فبطرة النقد السينمائي الأوربي لم تكن سوى إعادة إنتاج نفس ما كتب بالروسية حول مشهد صعود (كيرسكي) سواء ما كتبه (بريك لو شكوفسكي وسوف يقتصر الباحث على تقديم موجز سريع لبعض عناوين دراسات قدمها (شكوفسكي) في مجال السينما حيث ظهرت أول مساهماته عام ١٩٢١ وواصل النشر في مجلات البسر الجديد، نشأته الموهبته بمجلة السينما وله دراسة نشرت عام ١٩٢٣ تحت عنوان "الانب والسينما" ثم صارت نواة لمؤلف ضخمة بعد ذلك بثلاث سنوات.

ثم اصدر كتابا عن كل من (كولشيف، فيروف إيزنشتين) ثم كتابا ضخما عن إيزنشتين وفي عام ١٩٢٥ قدم دراسة مؤسسية حول أهمية دراسة العناصر الدلالية المكونة للمعنى سواء على مستوى المشهد السينمائي او مجمل الشريط The Semantics of Cinema وله أكثر من اثني عشر دراسة من السينما وعديد من السيناريوهات السينمائية ودراسة هامة عن الشاعر الروسي مايا كوفسكي باسم Mayakovsky & his Circle وآخر كتبه عن إيزنشتين عام ١٩٧٣ ولعمري من التفاصيل يمكن الاطلاع على :

Richard Taylor & Ian Christie. " The Film Factory". London: Routledge & Kegan. 1988

Bill Nicolas

مصدر سابق

Gerald Mast. "Film/Cinema/ Movie".

مصدر سابق

William Luhr & Peterleh Man. "Autharship & Narrative"

مصدر سابق

التالى : هل النقد حكم وتقييم، أم تحليل ؟ وأنه يحسم الإجابة لصالح التحليل وهو يراه تحليل يبدأ باكتشاف العناصر المكونة للعمل وعلاقتها بعضها البعض<sup>(١)</sup> لقد انقضى عصر الكتابات الشعبية فى المجال السينمائى، وهى تلك الكتابات التى كانت توجه بشكل رئيسى للعاملين فى الحقل السينمائى من مساعدين وفنيين، ولقد جاءت هذه المؤلفات لكى تغطى الحاجات الضرورية لأولئك العاملين، فى أقل عدد من الكلمات، التى تخدم اغراض التعرف أو الوصف لمختلف خطوات الممارسة العملية. لكن غياب الأفق النقدى وافتقاد الأساس الجمالى والفنى قد لفقدها قيمتها المعرفية<sup>(٢)</sup> ومن المعلوم ان هذه المصطلحات قد نزلت من المسرح إلى السينما. ولقد تلقى العاملون بالصحافة الفنية وكذلك النقاد دون الروية المطلوبة أو إجراء التحليل والتمحيص الضرورى والذى يستتبع حتما ذلك الانتقال من حقل استخدام إلى حقل فنى آخر، وهو الأمر الذى يفرض على الدراسة وقعة قصيرة ريثما تضع ما بين قوسين لختبار الثقة فى مقولات النقد القديم والتى تحكم بالجمود والثبات ثم الموت من بعد ذلك على المجهودات النظرية تحت زعم أن النظرية السينمائية إنما تتبع فقط من داخل الفيلم. وان ما هو خارج عن حقل السينما، يمكن فقط ان ينير الطريق، لكنه يظل ثانويا بالنسبة لمجالات الحقل السينمائى. إن التناقض الجوهرى الذى عاشه النقد القديم يتلخص فى استمرار استخدامه لمقولات وتعبيرات ومصطلحات خارجة عن حقل السينما بطريقة الاستعارة من المسرح، فى الوقت الذى يفرض فيه، عزلة كاملة على مجال الدراسات السينمائية وهو الأمر الذى يعوق عمليات التطوير فى حقل تنمية الدراسة والبحث النظرى السينمائى ولقد قدم المنظر الفرنسى (جان مترى) لكثير من دليل خلال كتابته بتعدد المرجعيات النظرية من خارج حقل السينما تلك أن المشكلة الجمالية لا يمكن أن تصاغ أو تشكل دون مساهمات من المنطق وعلم النفس وسيكولوجية الإدراك ونظرية الفن... إلخ<sup>(٣)</sup> .

ولقد بات تاريخا معظم تلك الكتابات التى راجت بشدة وتمكنت القسط الأكبر من احترام المشاهدين والقراء.. ولتى ينسب إليها الفضل بكل تأكيد فى تعاضد حجم

(١) نور ثورب فرأى، تشريح النقد ص (٢٣٥).

(٢) Jacques Aumont & AL "Aesthetics of Film", Austin : Txas University press 1992, Trans. by Richard Neupert, P. (5) .

(٣) Jqes Aumont & al, IBID. P. (6).

(محبو السينما)<sup>(\*)</sup> وترفيد تأثير ذلك على الصحافة والمجلات المتخصصة، بل على الحياة الثقافية بشكل عام، وبات تاريخاً أيضاً تلك النزعات المتممة بالمذاجة، والتي انطلقت في فرنسا تحت شعارات براقية مثل " : مقطع المونتاغ وانتهى (إيزنشتاين) جاء (أورسون ويلز) وانتصرت اللقطة العميقة، فشل (إيزنشتاين) وانتصر (مورنلو)<sup>(١)</sup> وهي الشعارات التي وجدت ركيزتها في كتابات النقاد الفرنسي (اندريو) وإن كان يلزم القول، إنه رغم سذاجة تلك الشعارات فإن حصيلتها مع غيرها من الأعمال النظرية قد مهدت الطريق عبر أجيال من المهتمين والنقاد إلى عتبات عصر جديد وهو الأمر الذي ما زال يفتقده النقد السينمائي في العالم العربي، ولقد استمرت حملات الهجوم على المونتاغ في أعقاب كتابات (بازان وقبلها في كتابات لويدهايم) المشار إليها طيلة عقدين من الزمان أو أكثر في الغرب وهذه الحملات والتي تحولت إلى سوء فهم سواء في الغرب أو هنا في الشرق الغربي ما زالت مستمرة ولم تتوقف وسوف نعود مجدداً للتوسع في بحث هذه النقطة خاصة قضية سوء الفهم المرتبط بالهجوم على المونتاغ.

---

(\*) (ريشتوكا نوبو Riccioto Canudo) هو أول من صاغ هذا المصطلح في بداية العشرينات وكان قد هاجر من مسقط رأسه في إيطاليا (١٩٠٢) وصار شخصية ثقافية بارزة في فرنسا ولقد مارس النقد السينمائي منذ عام ١٩٠٧ ولقد صارت كتاباته النظرية الركيزة الأساسية في حقل جماليات السينما وهو صاحب مصطلح "فن السليج"

Ephraim Katz "Film Encyclopedia" London : Macmillan, 4, P ( 202 J 203 ) .

(١) محمد سيولي، محاضرات في الإخراج السينمائي، نسخة على الآلة الكاتبة غير منشورة القاهرة : د.ت.

## المكان السينمائي.. ومكان الواقع العياني

لقد كان اهتمام البحث بصياغة فرضيته حول تلازم عنصرى الزمان والمكان فى المرد السينمائي، محل اهتمام ومثار جدل لدى البعض. وكان أيضا مثار الدهشة والاشفاق لدى فريق آخر، وفى كلتا الحالتين السافقتين، سواء الاهتمام أو الإشفاق، فلقد كانت تعنى اهتماما حقيقيا بوجود فرضية تستحق البحث ومشكلة تستدعى الدراسة، وهى فى كل الاحوال تشكل حافزا لدى الباحث حتى يكمل آمال المهتمين وطموحات المشفقين فى آن.

لكن المشكلة الجوهرية كانت تلك التى صادفت الباحث من قبل من أنكر تملما ومنذ البداية قيام فرضيته ببنى على عنصرى الزمان والمكان فى الفيلم السينمائي حيث طرح لقرب الاصدقاء، اعتراضات مفادها ان المكان الفيلمي هو مجرد عنصر محدود الاتساع كمادة بحثية، كما أنه يشكل قضية ثانوية قد اقتصرت بحثها وهى محسومة سلفا وان تأملها أو البحث حولها أو الحديث عنها لا يحتمل إلا نتيجة واحدة هى إضاعة للوقت وتبديد للجهد. بل إن هذا القدر من الاعتراض أذاك هدد مستقبل اتمام اجراءات هذا البحث والدفع به قدما، لقد كانت قضية المكان السينمائي بمثابة نقطة الاشتعال، وحدث ما يشبه الانفجار وهو ما سبق أن حدث فى طرح قضية الزمان السينمائي، لقد كانت تلك الاعتراضات، التى ترى أننا بصدد مشكلة متوهمة وقضية مختلفة لا وجود لها فى عالم الفيلم السينمائي. كما انها لا تكون عناصر اشكالية لدى فنان السينما منذ ان عرف التصوير السينمائي، وأن المكان الفيلمي فى أى فيلم سينمائي هو معطى يحدد سلفا داخل حيز محدود داخل إطار عدسة (محدد للرؤية) فى الكاميرا السينمائية، وهو فى عرف ذلك الفريق الاخير شيئا يمكن أن تكفيه بضعة أسطر لا تزيد عن أصابع اليد الواحدة.

ولأن مشكلة الزمان فى الفيلم السينمائي يمكن تغطيتها فيما لا يزيد عن ثلاثة صفحات، مرة أخرى كانت تلك العقبات والاعتراضات هى صاحبة الفضل الرئيسى والدافع الاساسى فى مواصلة البحث والانكباب على الدراسة والجهد، وهو الأمر الذى أثمر نقطة انطلاق رئيسية تمثلت فى صياغة سؤال لولى، بطرحه للبحث على نفسه على النحو التالى هل حيز الصورة السينمائية فقط هو كل المكان الفيلمي ؟ وقد يجوز أن نحور السؤال إلى صياغة أخرى فيصبح على النحو التالى..

هل ينهض الحيز، كما تترائى بداخله الأشخاص والأشياء والمرئيات بمهمة التعبير عن المكان السينمائي ؟.



إجزاء المكان المهدم من الراقع المياني

ولكن قبل أن يستغرق البحث في خضم معالجة وسائل الإجابة على ما قدمه من أسئلة فإنه يتوقف قليلا أمام ضرورة تحديد الفرق بين مسمى المكان ومسمى الحيز. ولقد سبق للبحث ان تعرض في موضوع سابق إلى التعريف الاصطلاحي لكلا المصطلحين.

فالحيز هو ما عرفت حدوده ونواحيه، وحيازة الشيء هي جمعه والسيطرة عليه والحوز هو الموضع من الأرض يحوزه الرجل ويبني حواليه سياجا.

وبهذا يصبح الحيز في التحديد اللغوي جزءا من كلية أشمل وأكثر رحابة ونعني بها، اتساع المكان وتراعى أطرافه خارج حدود التعيين، أو حواف الاطار المحدد، ذي السعة المحددة والمحدودة ولكن السؤال ما زال قائما حيث أن ما تعرضة له العرض السينمائي هو المنظر نفسه الذي صورته آلة التصوير من قبل وبذلك يكون المنظر المعروف أمام المتفرج داخل دار العرض مطابقا تماما لما سبق تصويره من أشخاص أو أشياء.

ولقد يبدو الأمر أننا بلزاء لغز لو أحجية فإذا كانت شاشة العرض السينمائي تظهر لنا تمام المنظر السابق تصويره داخل اطار مكان ما فإين تكون المشكلة ؟

ولكن قبل الشروع في تفاصيل الإجابة قد يكون من الأوفق أن نعالج ذلك بقايل من التفصيل ومن خلال مثال توضيحي. فلو افترضنا وجود كاميرا للتصوير السينمائي مثبتة على الجانب الأيمن من شارع (٢٦ يوليو) فإنه يمكنها ومن خلال العدسة تصوير ما يقع في مواجهتها على جانب الشارع من الناحية اليسرى ولنفترض وجود فتاة تقف على محطة الاتوبيس المجاورة لمحل (شعلا لبيع الملابس) في مواجهة الكاميرا فإنه يمكننا تصور عدة اختيارات ممكنة في الحصول على صورة الفتاة وسوف نختار فقط الاختيارات التالية وهي مجرد عينة للتمثيل وليست للحصر، وتفصل على النحو التالي :

١- صورة عامة تجمع جزءا من الشارع وبعض لدولر مبنى محل بيع الملابس والفتاة بالطبع تقف على الرصيف بجوار المحطة.

٢- صورة عامة لمحطة الاتوبيس وبعض الواقفين وبالطبع الفتاة .

٣- صورة متوسطة لفتاة وفي الخلفية يمكن رؤية الأشخاص وأشياء أخرى وبعض التفاصيل غير المحددة بدقة.

٤- صورة كبيرة لرأس الفتاة ويمكن رؤية تفاصيل تسريحة الشعر والمكياج وتفاصيل نقشة الإيشارب وتفاصيل الخلعة غائمة.

٥- صورة مكبرة لعين الفتاة وهي تنظر ناحية الجانب الأيسر للكادر مع وضوح لون عين الفتاة.

٦- صورة مكبرة جدا لعين واحدة تهتز رموشها وتبدو تفاصيل حدقة العين. لقد كانت هذه الاختيارات نتيجة تغير أطوال العدسات المستخدمة ( الأبعاد البؤرية) أو باستخدام مركب العدسات المعروف بالزوم ويمكن ملاحظة الآتي.

أ- إمكان اختفاء المكان بشكل كلي ونهائي كما في لقطة (٦،٥).

ب- إمكان اخفاء المكان جزئيا كما في لقطة (٢) أو جعله غائما غير محدد التفاصيل وهو ما يعادل الاختفاء الجزئي كما في لقطة (٣)

ج- ظهور بعض التفاصيل مثل ملامح الوجه وتسريحة الشعر ونقوش الأشراب وحدقة العين بشكل تفصيلي بحيث تغطي كل مساحة الكادر ولأن مساحة الكادر دائما ثابتة لأن الاختلافات الحادثة هي نتيجة لتغير حجم المرئيات وهي بالطبع ناتجة من تغير العدسات.

ومما سبق فانه يمكننا القول بأن مصطلح (حيز) أو مصطلح (كادر) لايعنى بالضرورة أحتوائه على مادة مكانية مصورة وهو ما يدفع البحث إلى الاعتقاد بأن المصطلحين ربما لايمكن الاعتماد عليهما في التدليل بشكل عام على مادة مكانية مرئية يمكن اظهارها للمشاهد داخل نطاق الكادر أو الحيز وهو مايعنى أن الكادر أو الحيز يمكن أن يحتوى على أشياء وموجودات وعناصر من مادة الواقع المكاني أو يأتي مجردا من كل تفاصيل الواقع المكاني أو يعطى ما يحيل بدلالات على المكان. وهو مايكشف عن قصور واضح فى الأتيق الدلالي والمعنوي لكلا المصطلحين ومن خلال اجراءات ذلك الاختيار البسيط، فهما لاينهضان بمهمة تمام الكشف عن المكان أو مستويات تجلياته المختلفة. إذن فمصطلحات مثل الحيز والكادر والإطار تعنى تحديدا فى المساحة ومحدودية فى الرؤية. ولم تكن من قبيل الصدفة أن الكلمة (إطار) فى أصلها اللغوى بالانجليزية تعنى ما بعد أو ما هو أبعد من ذلك To further وهي تعنى إلى الأمام أو السير قدما Advanec أو إحراز تقدم To Gain Ground<sup>(١)</sup> ويجدر القول أن المصطلح قد نشأ فى كنف الفن التشكيلي قبل أن يستخدم فى حقل السينما. وبالطبع لم تكن قضية الجذر اللغوى لمصطلح

(١) Stephen Heath, "Questions Of Cinema" Bloomington . Indiana Press, 1981, P (10)

إطار (Frame) أو نشأة الاسم ذات أهمية لدى بعض المشتغلين بالبحث النظري في مجال السينما و(أرينهايم) يلاحظ مايسمية تحديدات الصورة والمساحة للمصورة<sup>(١)</sup> وهو يعنى بذلك الإطار والكادر وهو لا يرى في حجم المساحة المصورة والتي يحدد بصرامه سياج إطار الكادر أية مشكلة بل على النقيض فإنه يقول ومن الخطأ الاستياء من هذا التحديد باعتباره نقيصة<sup>(٢)</sup> و(أرينهايم) يرى تلك النقيصة التي يزعمها البعض بأنها جوهر الابداع في العملية السينمائية فهي التي تحول من مجرد شريط سينمائي إلى الرتبة العالية للفن، وقضية محدودية الحيز المتعين بوجود الإطار تشغل فريقا آخر ولكن بدرجات متفاوتة وسوف نجد (أنريه بلزان) يرى في الإطار أنه شكل من وجود القناع أو الشكل الذي تمثله حيز الشاشة التي تجعلنا نرى على مساحتها المضيئة جزءا فقط من الحدث.<sup>(٣)</sup>

أما المنظور السينمائي الألماني (نول بورخ) فهو لا يخفى حنقه وتورمه من تحديدات الصورة (الإطار) وجعل أحد هموم المخرج السينمائي هو تحطيم حدود الصورة (الإطار)<sup>(٤)</sup> وأنبأت البحث السينمائي تنحدر بأراء ومقترحات العشرات من المشتغلين بقضايا النظرية السينمائية في مستوياتها المختلفة. ولقد احتلت قضية الإطار جزءا غير يسير من مجهودات البحث النظري عندهم. فكان الصورة السينمائية عند (جيرالد أماست) واقع تحت تأثير العمليات النفسية وهو يرفض تماما فكرة أن يكون الكادر السينمائي أو الإطار (Frame) هو الوحدة الأصغر في وصف مكان الفيلم حيث يقول أن وحدة الوجود هذه لا تنوم على الشاشة أكثر من زمن قدر ٢٤ / ١ جزء من الثانية<sup>(٥)</sup> وبالتالي لا تصلح أن تكون إحالة مرجعية لمادة أو هيئة المكان وقريبا من ذلك يأتي رأي (يوري لوتمان) فهو يرى أنه ثمة علاقة يبين التحديد للقاطع للإطار المحيط بالصورة السينمائية واتصال ذلك بما يليه من مساحة فهو يرى أن ما وراء هذه الحدود لا وجود للعالم السينمائي وأن احتمالات

(١) رودولف أرينهايم، مصدر سابق ص(٢٢).

(٢) رودولف أرينهايم نفسه ص(٢٢).

(٣) Stephen Heath, Op. Cit. P. (1)

وفكرة القنافة التي تطل على العالم مستعزة من (Leon Battista Alberti) وهي ذات معنى انتهاء العالم عند حواف الكادر. (الباحث).

(٤) Noel Burch, O.P.Cit.

(٥) Gerald Masi p. (144)



الحكى داخل حدود الشاشة Fictitious Possiblity ينزع نحو تحطيم وانطلاق عبر حدود الإطار<sup>(١)</sup> وهو يعود إلى عدة عوامل تؤثر على محددات الصورة وهي

أ- المحيط أو حواف الشاشة. Primater.

ب- سعة أو قدرة الشاشة على الاستيعاب Capacity

ج- توالى وتعاقب الصور Sequentiality<sup>(٢)</sup>.

وقد يردد البعض دعاوى مفادها حدوث تعديلات في أفكار (آرينهايم) حول الصورة السينمائية والبحث يستجيب لتلك الأقوال ويكشف أن ما طرأ من تغيير في رأى الرجل هو إضافة لعامل بسميه (نقطة المركز) في وسط الصورة وكذلك خطوط التقاطع بين محور القطر من الزوايا ونقطة المركز وللخطوط الأفقية والرأسيه المارة به<sup>(٣)</sup>.

إن الفحص المتأنى لمادة الكتاب سوف يعود بالقارىء مرة أخرى لمجمل الأفكار الرئيسية التى سبق وأن طرحها والتى وصفها من قبل (داللى) بأنها آراء متصلة حيث يكشف عن فهم غير دقيق لقضية الصورة فنجدته يقول "إن تقدم وتطوير التصوير المشابه للحياة يخلق الوهم بالواقع (الحياة) نفسها"<sup>(٤)</sup> وهو هنا لا يفسر لنا ماذا يقصد من كلمة واقع الحياة ؟ هل يكون على مستوى الاحساس ؟ أو الإدراك ؟ أو من خلال خبرة الناس ؟ أو بواسطة النظريات التى تحاول أن تفسره ؟ وتجعله مفهوما اجتماعيا واقتصاديا وفلسفيا... إلخ ومرد ذلك الغموض حتى وهو يعدل بعض أفكاره إنه يركز اهتمامه بالفيلم السينمائى بوصفه شكلا فنيا فقط وبالطبع فإن الفيلم السينمائى والأمر كذلك سوف "يردنا إلى أساس انشكك الفنى بدلا من أن يركز على الدنيا التى يصورها"<sup>(٥)</sup> لكن جاك أمو (Jaques Aumont) يرى انه لا يمكننا الكلام عن المكان السينمائى الا من خلال توضيح ارتباطه بما هو داخل أو خارج الشاشة<sup>(٦)</sup> فهو لا يعتبر الإطار المحيط بمساحة الصورة خطأ لئلا نهائيا بين ما هو سينمائى أو فيلمى وبين ما هو غير ذلك صحيح انه ثمة فروق واضحة بين

(١) Juri Lotman ; Semiotics of Cinema, p. (81).

(٢) ———, IBID, P. (29-30).

(٣) Rodolf Arinham, "Art As Visual Perception", P. (13).

(٤) ———, IBID, P. (137).

(٥) أندروج. داللى، تطريبات الفيلم الكبرى، مرجع سبق، ص(٢٢)

(٦) Jacques Aumont, "Aesthetics of Film" p. (15)

المكانين "داخل الشاشة هو المرئى، وخارجها مخفى لا يظهر، الا أنه يمكن اعتبارهما منتميان إلى ما هو متخيل على نحو خالص وهو ما نطلق عليه مكان الفيلم أو المكان السينوغرافى (Scenographic space) <sup>(١)</sup> وبالطبع فإنه يمكن ملاحظة مدى اتفاق هذا الرأى مع رأى نول بورخ (Noel Burch) مع فارق واحد ان (بورخ) يحتفظ بتعبير متخيل لكى يصف به فقط ما هو خارج اطار الكادر. وبنفس القدر من الاتفاق ويمكن ملاحظة رأى توماس وفيڤيان سوبشاك (Thomas & Viviane Sobchack) حين يقرران، أنه خارج اطار الكادر والذي هو بمثابة نافذة تسمح لنا برؤية العالم الخارجى فإنه توجد مساحة ممتدة فيما وراء اطار الكادر، وأن (الكادر) هو بمثابة الحد الفاصل بين ما يطلقان عليه المكان الحقيقى، مساحة الصورة المعروضة على الشاشة ومكان آخر هو المكان الصناعى (Artificial Space) <sup>(٢)</sup>

ويمكن للبحث، الآن، أن يعود إلى ما سبق وأن طرحه من أسئلة حتى يختبر تلك الاسئلة فى ضوء ما تقدم من آراء.

والمسأل كما طرحته الدراسة فى هذا الخصوص كان ينص "هل حيز الصورة السينمائية فقط هو المكان العليمى؟ وهل يستطيع أن ينهض ذلك الحيز بما يحتوية من أشخاص وأشياء ومرئيات فى التعبير عن المكان السينمائى؟ وللإجابة فإن الدراسة ترى وهى تراجع جملة الآراء الواردة فى هذا الصدد، بأن مصطلح (حيز) وكذا مصطلح (إطار)، لا يمكنهما اللوفاء بكل تجليات المكان السينمائى أو كما تستحسنه الدراسة من مصطلح المكان المرئى، ذلك أن بعض لحوال استخدم الحيز نأتى على نحو يقلل من أهمية المكان أو يجعل صورته غائصة وغير محددة التفاصيل بحيث لا تشكل أى وجود فى عملية السرد، كما أنه فى لحوال أخرى يتم نفى واستبعاد، ليس فقط تفاصيل المكان ولكن تستبعد كل المادة المكانية، وأخيرا فإن حدود الاطار قد يصح لها أن تفصل بين عالمين "الأول" ما هو يتم اظهاره على الشاشة أما الآخر فهو عالم ما وراء حدود الإطار والذي هو جزء لا يمكن تجاهله من العالم المتخيل لمكان السرد. ولابد من القول بأن ذلك الفريق، الذى، ما زال يتمسك بأفكار تقليدية فى مجال الدراسة والبحث السينمائى لهم بعض العذر.

(١) Jacques Aumont "Aesthetics of Film", OP Cit, P. (15).

(٢) Thomas Sobchack - Vivian C Sobchack, OP Cit, P. (15-18).

فالنصوص الدراسية التقليدية اعتمدت على ما هو شائع ومقبول من كتابات نظرية كانت، وربما ما زالت تحظى بالقبول والاحترام. وبطبيعة الحال فإن اتصال الفنون سواء، بالتعاطف أو بالتضام أو بالنقل والتقليد أو التأثير، وما إلى ذلك لم يكن قاصراً فقط على حقل الإبداع الفني، ولكنه امتد إلى حقل البحث النظري والدراس النقدى. ولا شك أن أعمال (ادوين موير) و (فورستر) و (سيدنى لوبوك) وغيرهم قد كانت شديدة التأثير على الفكر النقدي والنظري السينمائي. وقضية ثبات المادة المكانية داخل المنظر، ربما كانت أحد تأثيرات الجهود النظرية (لادوين موير) والذي كان يعتقد بأن الصراع الدرامي كى يتفاعل ويتخذ مجراه الطبيعي فلا بد وأن تبدو الشخصيات داخل منظر مغلق فالمكان والانتقال من مكان إلى آخر يمنع تدفق الفعل الدرامي، "فليست هناك صلة قوية بين الأحداث والأماكن" (١) وهو يعاود فكرة تجاهل مادة المكان فى إبراز الحدث الدرامي فيقول "العالم الخيالى للرواية الدرامية يدور فى الزمان مع تحديد عابر للمكان" (٢). إذن ففكرة الإطار والمنظر مع أقل التفاصيل، لو حتى باستبعاد، ملامح المكان هى فكرة نبعت فى الأساس مع المعالجات النظرية فى الرواية. وليس بعيداً من تلك الأفكار ما قدمه (سيدنى لوبوك) و (فورستر). وهذا القصور الواضح فى فهم قضية البناء المكاني للمرد يكشف عنه بمثال آخر ولكنه لا يحتاج إلى تعليق وهو ما جاء على لسان موير كيف يمكن أن يكون لقصة بناء مكانى مع أنه لابد أن تقع فيها بعض الأحداث " (٣) إذن فإن ثبات وتحديدات الإطار هى فكرة هاجرت من المسرح إلى الرواية قبل أن يستعيرها حقل السينما، ولابد من الإشارة إلى أن البحث النظري فى مجال الدراسات النظرية السينمائية قد استشرع ومنذ زمن بعيد ضرورة تأسيس نظرية معرفية سينمائية، ولقد كانت قضية المصطلح السينمائي أحد نقاط الاهتمام والتركيز وهو ما يكشف لنا وجود أكثر من تعبير مستخدم للدلالة على المكان. وسط العاملين بالحقل السينمائي. ولكن ما يهم دائرة عمل البحث هو مصطلحى المنظر والإطار ولقد كانت النصوص والكتابات الفرنسية القديمة والموجودة فى كتيبات الأفلام آنذاك تطلق على شريط الفيلم السينمائي لفظ (VUE) (٤) وجدير بالذكر أن تلك للكتيبات الفرنسية المبكرة

(١) ادوين موير، بناء الرواية، مصدر سابق ص (١٣).

(٢) نفس المصدر السابق، ص (٦٢).

(٣) نفس المصدر السابق ص (٦٣).

(٤) Stephen Heath. Op. Cit.P. (25).

(Early French Catalogues) قد صارت نموذجاً في إطلاق التسمية وتعميمها، ولا بأس أن تشير الدراسة في هذا المقام إلى أن رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل باشا كان لها عنوان ثانوي شارح وهو "زينب مناظر وأخلاق ريفية" (١) وهو ما يؤكد وجهة نظر الدراسة حول السلطة التي يمتلكها في بعض الأحوال المصطلح الأوربي لدى المبدع والقارئ العربي. وهو الأمر الذي تتفهمه الدراسة بشأن ذلك التصلب الفكري لدى بعض المشتغلين بالنقد والقضايا النظرية على وجه الخصوص، في مسألة ثبات رأيهم عند مرحلة تاريخية واحدة من حياة وعمو البحث النظري في مجال السينما، وبعض عذر ذلك للفريق في استمرار تدفق كتابات تنتم بالعمومية هو مواصلة التمسك بكتابات شعبية تخصص للمهتمين وطلاب المدارس والجامعات في الولايات المتحدة الأمريكية ويكون بعضها غارقاً في العمومية بعيداً عن نبض الواقع الجديد في البحث النظري. مثل كتابات جوزيف بوجز وروبرت ستيل وينترز (Robert Steele Withers) والذي لا يرى في المكان السينمائي سوى للقدرة على تحديده بواسطة (أ) حواف الكادر، (ب) اتجاهات وزوايا الكاميرا (٢) وهو ذات الأمر لدى (موريس بيجا) وبدرجة أقل لدى (جيمس مونكو)، ولقد سبق الإشارة إليهم في مرحلة سابقة. وكما يلاحظ (اندرو دالسي) أن تزايد الطلب داخل الولايات المتحدة على مادة بحثية تصلح للتدريس. داخل قاعات الدراسة الثانوية والجامعية هو السر وراء كل تلك المؤلفات والتي تترسم بدرجة أو بأخرى خطوات (أرينهايم) فتقع بالتالي في ذات المشكلات التي لم يستطع أن يحلها أو يتجاوزها. فهو مثلاً كما يلاحظ (هيث) أنه يستخدم مصطلح (Frame) كمرادف في المعنى والفكرة لكلمة تحديد أو تعيين الحدود (Delimitation) (٣).

ومن سياق كل ما تقدم فإنه يمكن استخلاص النتائج التالية :

- ١- إن مكان الواقع العياني، هو كل ذلك الامتداد الجغرافي بما فيه من أشخاص وأشياء وموجودات، وهو ما يحيط بها من كل الاتجاهات وتستطيع العين البشرية ملاحظته والإمسك به. غير أن طاقة العين البشرية محدودة في قدرتها على الرؤية، فيما يجاوز الزوال ونقطة التقاء الأفق، ويمكن زيادة

(١) يحيى حقي، "تجربتي القصة المصرية"، القاهرة : هيئة الكتاب ط١، ص٤٣، ١٩٧٥.

(٢) Robert S. Withers, "Introduction to Film", New York : Harper & row, 1983, (P. 44-45).

(٣) Stephen Heath, OP.CiT, P. (10).

رقعة المساحة المرئية كلما ارتقى الإنسان عالياً، فوق ربوة أو مبنى من عدة أدوار، لكن يظل هناك دائماً خط - زوال يقف عقبة في طريق رؤية العين لمزيد من مساحات المكان العياني للواقعي.

٢- إن مجال الإبصار، أو ما يمكن تسميته بمنظور الرؤية عند الإنسان في عملية رؤية مكان الواقع العياني، يمكن تصوّره على شكل مخروط رأسه زلوية شديدة الانفرج، لكنها أقل من للزاوية المستقيمة أي أقل من (١٨٠ درجة) ويمكن القول بأن حدود منظور الرؤية هي بمثابة الإطار الذي يحيط بمساحة المكان الذي تستطيع العين من الإمساك به عن طريق الإبصار، ورغم أنه إطار غير مادي ولا وجود له في الواقع المادي المحيط بالعين، مثل تلك الخطوط الأربعة السوداء التي تحيط بمساحة شاشة العرض السينمائي. ويجرنا القول بأن الحواف التي تعد مجال الرؤية لا تشكل وجوداً نفسياً، مثل عبا أو نقيصة يعاني منها الإنسان، وبالتالي فهي ليست إلا خطاً فاصلاً وهمياً بين متصلين الأول هو المرئي والظاهر والذي يقع داخل مخروط الرؤية، والآخر غير مرئي وغير ظاهر لأنه خارج إطار مخروط الرؤية، ولكنه يظل موجوداً ويمكن الاحساس به والتعامل معه، ومثل ذلك صوت السيارة المسرعة والتي لا نراها نظراً لقُدومها من إلحاف ومع ذلك نميل بشده ناحية الرصيف كي نتفادى الاصطدام بها.. إلخ. والأمثلة عديدة حول الإحساس والشعور والتعامل مع الأشياء والموجودات خارج نطاق منظور الرؤية، ذلك أننا نحس بكل العالم المادي ممتد في الواقع المحيط بنا، وأن اجتزاء رؤيته لا يحول دون التعامل معه ككل ممتد متصل وحتى في أحلام اليقظة أو أحلام المنام فلم يحدث أن تمت ملاحظة شيء غريب في مجال مخروط الرؤية يخالف ما هو مألوف في حالات الصحو<sup>(١)</sup> وتحسن الإشارة في هذا الخصوص إلى تجربة (ألدوس هكسلي Aldos Huxly) المعنونة بـ (بوابات الإدراك) والتي سجل فيها تجربته الشخصية بعد أن تناول عقاراً مخدراً، ويسجل أنه لم يلاحظ تغيرات ملحوظة حول مجال الرؤية<sup>(٢)</sup> عقب استخدامه للعقار.

٣- ويكون مجال رؤية العرض السينمائي هي المساحة التي تظهر فيها كل المرئيات التي تعرض فوق شاشة العرض السينمائي سواء احتلت كل المساحة أم بعضها والتي يحيط بها أضلاع المستطيل الأربعة السوداء والتي

(١) لمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى كتاب "محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي"، تأليف سيجموند فرويد، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ط٣، ١٩٦٧

(٢) A Ldous Huxley, "Doors of Perception". ضمن كتاب

Drugs & other Self", New york : Harper & Row, Editedby Chaman Nahal, 1971, P (87-97)

تكون بمثابة إطار الحيز الذى يشغله العرض السينمائى. وتصبح أى مادة مكانية محاصرة داخل الحيز ممنوعة من الامتداد خارج أضلاع المستطيل مجزؤه عن متصلها الطبيعي منتزعة من واقع مكاني أوسع وأشمل. وهذا المكان كما تعرضه الشاشة هو مكان سينمائى بالطبع ولكنه يعانى التجزئة والانقطاع بل والانعزال عن سياق كان أوسع وأشمل، هو ما نسميه بالمكان السردى.

٤- وهكذا يصبح المكان السردى، ليس فقط تلك المساحة المكانية التى تقع فيها الأحداث وتظهر بين جنباتها الشخصيات والأشياء والموجودات داخل حيز شاشة العرض السينمائى وإنما هو كل ذلك المكان للسالف ذكره مضافا لمساحة مستمرة وممتدة من المكان المحيط. ومساحة ذلك المكان تظل مفتوحة غير محددة أو ثابتة ولكنها تخضع فقط لحجم ومساحة الأحداث، وأيضا لتلك الاشارات أو الأفعال، وردود الأفعال من وإلى المساحة المرئية من حيز الشاشة، وتتوقف قليلا أمام ذلك التيار من الكتابات النظرية التقليدية فى محاولة من الدراسة لفهم مصدر إصرارهم على تكريس فكرة الانقطاع بين ما هو داخل الشاشة وما هو خارجها ونشير هنا إلى مرتكزين أساسيين لعبا الدور الأوفى فى تشكيل الكيان النظرى لدى ذلك الفريق.

والسبب الأول فى عرف للدراسة. هو ما ارتبط بنشأة فن السينما بعد تلك المحاولات والطموحات والأحلام بجعل الصورة الثابتة تتحرك محاكية حركة الأشخاص والأشياء فى الواقع، وهو ما ينفع الدراسة إلى تعريفه بالسبب التاريخى. ولا يغيب عن بالنا أن التسمية الشائعة قديما عن ذلك الفن أنه فن الصور المتحركة والتى اعتبرت نقطة حاسمة فى إطلاق العناصر المرئية من سجن اللقطة الثابتة. وهذه اللقطة مع غيرها تصبح، وتحت ظروف سرعة معينة، مفعمة بالحياة والحركة مليئة بالأحداث جاذبة للانتباه حاملة لعناصر الإثارة والتشويق. وهو الأمر الذى فرض نفسه على كثير من الإسهامات النظرية حول الفن الوليد. فالصورة عندهم صورة حدثية والأحداث فيها تسير طبقا لتسلسل منطقي أو تاريخي (١) ولأن جوهر الصورة عندهم هو إعطاء الإحساس بالعالم وبالواقع حتى نلمس نقل الأشياء

(١) مارسيل مارتن، مصدر سابق، ص (١٦٠).

ونصبح فى وسط الأشخاص (١) داخل مجتمع الواقع فهى صورة تعتمد فى بنيتها، كما ينتقدها (ميتر) "إنها سواء ثابتة أو متحركة دخل الإطار فإن الهدف واحد، وهو الرهان على إثارة الرغبات، وعدم إشباعها (٢) وذلك حتى يطل المشاهد فى حالة يقظة وترقب.

وغير بعيد عن تلك الآراء التى ذكرها (مارسيل مارتن) وتركز على جوهر الاعلاء من شأن الصورة فإننا سوف نجد ما يتفق معها من مساهمات تقع تحت التصنيف نفسه مثل (ارنست لندجرن، وريموند سيوتسود، وسيفريد كراكير وآرثر نايت، واندرية بازان، وأرينهليم... إلخ) وهو ما سوف يعود بنا مرة أخرى إلى فكرة المحاكاة الارسطية ذلك إن شروط التواصل مع المادة السينمائية لدى ذلك الفريق هى فرضية المحاكاة، حيث ان تعرف المشاهد للمادة التى يراها مرتبط بصدى محاكاة تلك المادة، لواقع محيط (٣). وثمة تعليق للدراسة على ما يطرحه (ماست) بخصوص هذه القضية نعود إليه عقب استكمال ما نحن بصدده الآن.

والسبب الثانى : يرتبط بالاعتقاد الشائع والذي ما زالت آثاره تتردد على ألسنة البعض، كصدى، لمادة نظرية تقليدية تقول بأن الكادر هو أصغر وحدة للمادة السينمائية وهى الوحدة التى لا يمكن تجزئتها أو قسم عراها. ولقد سبق مناقشة تلك النقطة فى مرحلة سابقة من البحث.

لكن ما هو جدير بالملاحظة، عند هذه المرحلة من البحث، ودون أن يكون تكراراً، لقضية، للكادر / المشهد، هو ما نلاحظه على ذلك للفريق من النقاد أو أصحاب المساهمات النظرية من إسقاطهم أو تجاهلهم اللام لمحورين أساسيين فى عملية السرد السينمائي، وهذا الاستبعاد والتجاهل لعناصر هامة وجوهرية فى بنية السرد لما يتم لصالح محور واحد من محاور التقابح السردى، ونعنى به محور تقابح وملاحقة الحدث وهذا الفريق من النقاد إنما يضيق على نفسه أشد الضيق عندما يحصر رؤيته داخل زاوية بالغة الضيق من خلال تركيزه على إيجاد صيغة إجابة سؤال مستمر الا وهو ماذا بعد؟

(١) مارسيل مارتن، مصدر سابق، ص (٢٥٦).

(٢) Christian Metz, " Psycho Analysis & Cinema", London : MacmillanTans. by Celia Britton 1983, P. (77).

(٣) Gerald Mast, "Film / Cinema / Movic, Newyork . Harpe & 1977 P (283).

وهذا النوع من التسلسل والتعاقب في متتالية الصرد يطلق عليه (جيرالد ماست (Gerald Mast) التعاقب الصردي أو الحرفي Literal Succession<sup>(١)</sup> وهو الأمر الذي لا يعدو و أن يكون نتيجة منطقية، لكون شريط الفيلم عبارة عن سلسلة من الكادرات أو الصور السينمائية التي يأتى أحدها فى أعقاب الآخر. وهناك ثمة علاقات ارتباط بين كل مجموعة أو مجموعات من سلاسل الكادرات التي تكون فيما بينها متتابعة متصلة دون انقطاع لحركة حدث ما معروض على الشاشة وهذا التدفق المتصل الذي لا يعترض سياقه قطع، أو توقف لا يستدعى المشاهد إلى حالة يقظة عقلية دائمة ومستمرة وهو لا يتطلب إلا اقتراباً يسيراً من القدرة على ربط ما هو معروض على الشاشة بواسطة النذر اليسير من الصحو واليقظة الذهنية<sup>(٢)</sup> وهو أمر يؤثر بشكل عام على حالة الإدراك والمتابعة لليقظة.

ولعل الأمر فيما يخص ذلك الفريق من النقاد قد بات واضحاً وأن لرفض المستميت، من جانبهم، لمجرد السماح ببحث معالجات المكان وتجلياته المختلفة لدخل النص السينمائي يصبح أمر للكشف عن أسبابه سهلاً ويسيراً المنال. فالأمر لديهم منوطاً بمتابعة صورة بصرية لحدث أو لحركة تتوزع اجزاؤها داخل مجموعة من الكادرات المتتالية، ومن هنا تصبح صورة المكان، على مستوى التفاصيل أو الإشارات أو الدلالات، كل ذلك يصبح فى موقع ثانوى وينظر إلى المكان كعنصر إضافي بجوار ما هو مكتمل فى ذاته ونعنى به تفاصيل ووقائع الحدث. وتظل أهمية إبراز أجزاء من تفصيلات المكان مرهونة بمدى إضفاء الحيوية على عنصر الحدث بإضافة مزيد من جرعات الاثارة والتوتر مثل مشاهد للمطاردات داخل المخازن ومحطات المترو والحراجات متعددة الطوائف حيث تكون مادة المكان جزءاً من خلق تفاصيل المطاردات. وكما هو واضح فإن ذكر أو إبراز الإشارات المكانية فى هذه النوعية من النصوص السينمائية إنما هى فى خدمة هدف التركيز على الحدث فالمكان عندهم يمكن اختزاله وتقليصه أو حتى استبعاده وعلى ذلك فإن ذلك الفريق من النقاد لا يعطون أدنى أهمية للأجزاء أو المقاطع (السردي وصفية)، حيث تتمهل الكاميرا وتبطيء من حركتها فهي لا تلهث خلف وقائع مادة حدثية وإنما تتحرك حركة تلمعية، ترصد وتفحص وتتأمل. وهم فقط لا يهتمون المشاهد الوصفى فقط وإنما ينكرون صراحة كل من المعنى الدلالي

(١) Gerald Mast, "Film/ Cinema / Movie", Op. Cit, P. (114).

(٢) ———, IBED, P. (118).



والمعاني الضمنية التي يمكن أن تحقق للمشاهد ثراء في الرؤية، ويتأسس على تلك النقطة موقفا يتراوح ما بين الإنكار أو التهوين من شأن القيمة البلاغية للصورة أو المشهد السينمائي، ولقد سبق لنا عرضنا لآراء (أرينهايم) (١) وآخرين حول تلك النقطة الخاصة باستخدامات عناصر البلاغة من تشبيه وكناية واستعارة إلخ).

إن إعطاء محور تعلقب الأحداث كل تلك الأهمية والإفراط في التركيز على هو تكريس للفكر المجزوء غير المتصل في مواجهة اتصال العالم وشموليته. حيث يحتل التعلقب الحرفي، أو التعلقب الحدثي موقع الصدارة على حساب التعلقب الإبداعي (٢) باستخدام عناصر التخييل الإبداعي الأخلاق، كما يتم أيضا بالطريقة نفسها للتقليل من أهمية التعلقب البنائي ونعني به عناصر خاصة تُولف فيها بينها داخل إطار المرد وحدة بنائية محددة تشكل ما يشبه الفقرة أو المقطع المردى في متواليته أو تعلقب المرد.

والذي نستطيعه من خلال دراسة بنيات المرد أن نكتشف السبب أو الأسباب التي تجعلنا نرى المقطع المردى (أ) قبل المقطع المردى (ب) وهكذا.

وقبل أن نغادر هذه النقطة، فإنه لا بد لنا أن نورد رأي المنظر السينمائي (أرينهايم) حول تلك الأهمية المطلقة التي يوليها للجانب الحدثي من عملية التلقى لدى المشاهد وكذلك مستويات الاستجابة الناتجة عن ملاحقة المشاهد لمتواليته الحدث حيث يقول:

"إن الاستجابة للبيكولوجية الأساسية [يقصد استجابة المشاهد] هي استجابة للأحداث، وليست استجابة التأمل في الأشياء" (٣) مرتبطة بتعقيب الدراسة على رأي ماست حول رؤية المحاكاة.

وتعود للدراسة لكي تطرح ملاحظاتها المؤجلة التي تشكل في جوهر قوامها ملاحظة واحدة مركبة، وإن بدت في تعدد مستوياتها وكأنها مجموعة من

(١) سبق للدراسة أن ناقشت آراء (أرينهايم) حول فيلم الام لخراح بودوفكين كما عرضت آراء جان ميري ولندريه بلزن ومارسيل مارتن وغيرهم حول قضية المجاز.

(٢) التعلقب الإبداعي في عرف الدراسة هو جملة العناصر الجمالية التي يمكن توظيفها باستغلال معطيات تقنية، الخاصة بعناصر الصوت والصورة والطباعة والتحميض والنور والظل. إلخ والتي يمكن الاستفادة منها في أكساب المقطع المردى عند بدوئه وانتهائه سمات محددة ليقاها توافق / تتأخر كذلك عناصر الوصل والفصل بين المقاطع وعناصر الاتصال المكثف والزمني.. إلخ.

(٣) رودولف أرينهايم، مصدر سابق ص (١٦٥).

الملاحظات تتفصل الوحدة عن الأخرى دون رابطة أو اتصال وأول ما تقدمه الدراسة في هذا الشأن يتصل بالضرورة بتلك الفكرة التي تعلى من شأن التسلسل الحدثي وارتباط ذلك بتحفيز المشاهد نحو مزيد من الارتباط بما يدور على الشاشة. ذلك أن علاقات وروابط المكون السينمائي تنهض على ما يسميه (رونالد امبرسون) "بمعاصر السرد Narrative Elements" وهو ما يدفعه للقول بمصطلح النطق Verbalism أو السردية Narrativism (١).

ويرتبط بهذا الجانب من الملاحظة ما يسوقه (آرينهايم)، وهو صاحب فكرة الارتباط الحدثي، فيقول إن تقدم وتطوير التصوير المشابه للحياة يخلق الوهم بالواقع (الحياة نفسها)، (٢) وهذا المفهوم لا يرى السينما إلا في نسبتها أو علاقاتها مع الواقع والبنية المحيطة، باختصار بكل ما هو خارج (٣) عن مجال السينما وملائتها الخلصة ووجه النظر هذه تنفي تماماً وتستبعد أي قدر من فرص تأمل للمادة السينمائية وبالطبع فإنها لا تلقى لدى بال ولا تحفل بأى من الروابط أو العلاقات الداخلية وهي لا تفتش عنها ولا تسبر غور المادة السينمائية بحثاً عما يكون مرهوناً من علاقات في المشهد السينمائي وبقية العمل السينمائي ككل. وهنا نأتى إلى الجزء الأخير من الملاحظة وهو ما يتعلق بتعقيب (جيرالد ماست) على أنصار نظرية المحاكاة

ذلك أنه، رغماً عن كون (جيرالد ماست) يقدم نقداً واضحاً لذلك الفريق من نقاد، ومنظري السينما، إلا أنه لا يرى بأساً من القول بأن "شرط تعرف المشاهد للمادة التي يراها، مرتبط بمدى محاكاة تلك المادة، المعروضة على الشاشة، للواقع المحيط"؛ أو في عبارة أخرى من خلال البحث في العلاقات والروابط التي تشد المشهد السينمائي، ليس إلى غيره من بقية المشاهد السينمائية، وإنما إلى شيء آخر بعيد وخارج عن بنية العمل السينمائي، ولا يتصل بحور السرد السينمائي.

وهنا لابد أن نلاحظ أن عملية المشاهدة هي عملية إيجابية وحيوية وليست مجرد ذلك القدر اليسير من الانتباه، فالمشاهدة هي علاقة تبادلية بين ما هو مرئي / مدرك

(١) Ronald Ambrson, "Structure And Meaning in the Cinema," in Movies & Mthods, by Bill Nicolas, P.(565).

(٢) رودولف آرينهايم، مرجع سابق، ص (١٣٧).

(٣) Brian Henderson, 'Acritique of Film Theory,' Newyork Dution 1980, P.(30).

وبين ما هو معروض / موجود. فما ندركه على سطح الشاشة هو نتيجة لما نراه فوقها من أشخاص وموجودات تكون بمثابة الموقف الابدستمولوجى مما يعرض أو المعرفة بما هو مدرك، ولكن هذا القدر من الإدراك لا يكشف عن كل ما هو موجود / معروض.

وهو للموقف الذى يطرحه كل من (ريتشارد هوك وروبرت هوفمان) فى قضية مشابهة من خلال علاقة اللغة بالواقع حيث يصوغان السؤال على النحو التالى، ترى ما هو القدر المتيقن من المعرفة؟ وهل يتحقق ذلك من خلال جملة العمليات العقلية أو فيما يدور فى الذهن من إجراءات؟ أم فيما يحيط بنا من واقع؟<sup>(١)</sup>

إن الجانب الحيوى والخلق الذى ينشأ من تصاهر وتفاعل العلاقة الثلاثية بين عناصر الوجود/ الإدراك/ الرؤية فيما تعرضه الشاشة السينمائية ينقلنا إلى موقف إدراك متميز يظع على الأشياء وجودا خاصا. ولايعنى هذا أن الرؤية والإدراك يخلقان الشئ ولكن مائعنيه هو أن "نحاول ونجتهد فى فعل الرؤية بدلا من المشاهدة، ونحاول أيضا أن نعرف بدلا من (لوهم) أننا نعرف ومن ثم لاتصدق تماما ما نراه عيوننا".<sup>(٢)</sup>

---

(١) Richard P. Hoek & Robert R. Hoffman, "Cognition & Figurative Language", New Jersey: Lawrence Erlbaum, 1980, P P (87-88)

(٢) Peter Gidal, "Materialist Film", New York: Routledge, 1989 P. (7).

# الباب الثاني

## الفصل الأول

### تمهيد :

فى العرض الذى قدمته للدراسة عبر الفصلين السابقين - فصلى التمهيد، والفصل الأول - قامت الدراسة بتوفير وعرض ومناقشة كل ما وقع عليه بصرها وتناهى إلى سمعها من دراسات، وأفكار وإنجازات وتصورات ونظريات، تصلح جميعها، أن تكون بمثابة الاساس للنظرى الذى يقوم عليه صرح البناء البحثى.

ولا بد من القول بأن معاناة الدراسة كانت فلسفية وشديدة رغم ما يبدو ظاهريا من قدرة الدراسة على توفير مادة مرجعية متنوعة ووفيرة، وهو أمر قد يكون صحيحا - بشكل أو بدرجة ما - فيما يخص مجالات الأدب بشكل عام وحقل الرواية على وجه الخصوص غير أن مركز المعاناة الرئيسية لم يكن فى قلة المادة النظرية المكتوبة خصيصا للسينما، ولكن فى شحها أو انعدامها فيما يخص دائرة البحث والدراسة ومساحة الاهتمام فيما يخدم أهداف هذه الدراسة.

كما أن مصدر الصعوبة ومجالها يقرانان بصور مضاعفة إذ نحن وضعنا فى الاعتبار مجالات التحليل والدراسات التطبيقية السينمائية ويستوى فى ذلك ما هو مكتوب ومنشور باللغات الانجليزية والفرنسية أو ما هو منشور باللغة العربية تقريبا. وبدون إنجازات متنوعة فى مجالات علم النفس والفلسفة واللسانيات وعلم الاشارات وعلوم البلاغة... إلخ لم يكن ميسورا أن يغدو هناك دور لشخصية الرأوى مثلا فى الفيلم السينمائى. ولم يكن من السهل القبول بمكونات الخطاب السينمائى ولا بالصيغ المختلفة لبنية ذلك الخطاب أو آليات اشتعال الخطاب السينمائى وفى هذا الفصل فإن الدراسة بصدد تقديم معالجات نقدية تكشف عن قصبة البحث الأساسية عبر عنصرى الزمان والمكان.

ثم تقوم الدراسة من بعد ذلك، بتعين خطابات الحكى داخل كل فيلم سينمائى على حدة وكذا الكشف عن مواصفات كل خطاب وإبراز تجليات كل خطاب وتميزه بصيغة مغايرة لغيره من خطابات الحكى الموظفة داخل النص السينمائى.

وسوف تحصر الدراسة نفسها فى مجال تطبيق مقارنتها النقدية على مجمل الأفلام التالية :

١- فيلم "تاجى العلى" اخراج عاطف الطيب

٢- فيلم المواطن كين اخراج أورسون ويلز

٣- فيلم حكاية الأصل والصورة اخراج د.مذكور ثابت

٤- فيلم "الفلاح الفصيح" اخراج شادى عبدالسلام.

وإذا كانت هذه الدراسة تلتقى مع منطلقات بحثية رئيسية عالجتها من قبل الباحثة (سيزا قاسم) فيما يخص لبنية الزمن، فإنه يحذر بنا التنويه إلى نقاط تختلف حولها مما أوردته الباحثة في رسالتها لدرجة الدكتوراه والمنشورة تحت عنوان "بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ" فالباحثة ترى أن "الزمن يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزئية".<sup>(١)</sup>

وهو الأمر الذى لا نستطيع الدراسة قبوله والتسليم به كما وأنها لا تقوى على الدفاع عنه، حيث أن بعض منطلقات البحث تلتقى مع الباحثة عند (جيرار جينيت) و(توماشيفسكى) و(بوريس لوفسكى) غير أن الباحثة لا ترى أن الزمن يمكن دراسته مجزأ وهو عكس الصيغ الإجرائية التى قامت عليها مستخلصات الباحثة نفسها والنقطة الثانية هى ما تشير إليه الباحثة من أن نقلا الألب قد لجأوا إلى الاستعارة من لغة السينما مثل "فلاش باك" والمونتاج والتقطيع،<sup>(٢)</sup> عندما لم يجدوا مصطلحات أدبية دالة وكاشفة فى حقل تحليل الزمن وما تلاحظه الدراسة على الباحثة هنا هو عدم التدقيق فى تقديم مثل تلك المصطلحات وعدم فحصها ولخصاعها للتأمل والنقد والتسلم بما هو عام وشائع فى أدبيات النقد السينمائي.

ولأغراض البحث العلمى فقط فإن الدراسة سوف تقوم على فصل عنصرى، التشكيل الروائى للفيلم السينمائى (الزمن - المكان) الواحد عن الآخر كما أن الدراسة، وأنفس الغرض المنوه عنه سابقا، مستقوم بتقطيع الزمن وتجزئته، رغم علمها باستحالة قطع سياق الزمن، أو الوقوف فى مجرى تدفقه. وتحطيم الزمن أو نسف مجرى تدفقه بالمعنى المجازى فقط للتعبير، إما يتم من خلال فصل، ما هو موصل، من زمن السرد إلى أجزاء وربما إلى جزئيات أصغر فأصغر - بهدف الدراسة والتحليل.

(١) سيزا قاسم، مصدر سابق، ص (٢٧).

(٢) نفس المصدر، نفس الموضع.

وهذه الأجزاء هي ما يطلق عليه الباحث ( سعيد يقطين ) المواقع الزمنية (١) وهذا يستدعي من الباحث تقسيما أشمل للنوعية السردية يطلق عليها هو مصطلح "الوحدات السردية" (٢)، غير أن (تودوروف) كان هو أول من لفت الانتباه مجدداً في العصر الحديث لأهمية عامل الزمن حيث هو الذي يربط تسلسل الأحداث بالإضافة طبعاً لعنصر السببية الذي نوهت الدراسة عنه في حينه منسوبا إلى (فورستر) ولقد سبقت الإشارة إلى ملاحظات (حيرار حنييت) في مرحلة سابقة، ولكن لابد من الإشارة إلى بعض أعمال، وإن اعتمدت على الأخير في منطقات البحث، إلا أنهم قد تجاوزوه مثل (ميك بل) و (نوريت كوهن) و (شلوميث ريمون كينان) والتي اذ اتفقت مع جيبيت وغيره في ضرورة التفرقة بين النص والقصة فإنها تصيف فكرة التبشير (Foclaization) أو منظور الراوي وهي تطلق على الأجزاء السردية مصطلحا خاصا بها هو المشهد السردية (٣) أما الناقد السينمائي (ديفيد بوردويل) فإنه يحلح على الأجزاء السردية اسما هاما هو (الخريطة السردية) (٤) طبقا لما أورده في تعليقه على فيلم "المواطن كين" المنشور عام ١٩٧١. وبعد مرور عشر سنوات يكون قد نسي وجهة نظر مختلفة وطور من آرائه وأفكاره ليصبح وقد اعتنق أفكار وتحليلات الشكليين الروس ومراحل تطورها عند (تودوروف ورولانديبارت) وغيرهم وقد عير عن ذلك في كتاب (فن السينما: مقدمة) (٥) وكان (ريموند بيلور Raymond Bellour) قد أسمى تلك العملية بأنها تقسيم المتصل السينمائي من خلال (التقسيم والتحليل To Analy Z, To segment) (٦).

ويتفق مع بيلور كل من (كرستن ميتز) (٧) وكذلك (سيفين هيث) في تعريف تلك العملية بأسم التقسيم أو التجزئ.

(١) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مصدر سبق، (١٩٨).

(٢) نفس المصدر، نفس الموضع.

(٣) Shlomith Rimmon - Kenan Narrative Fiction " London Methuen, 1983 P.P 41- 28.

(٤) David Bord Well , OP, Cit.

(٥) IBID David Bordwell, Kristin Thompson.

(٦) Raymond Bellour, "To Analyz, To Segment", Quaterly Rivew of Film Studies, Agust, 1976

(٧) Christian Metz, "Film Language", Op. Cit.

نخلص من ذلك أن التعريف الدقيق للمصطلح الحاصل بدراسة عنصر الزمن لم يتم انجازه بعد، وهو ما يعنى، أن الباب مازال مفتوحاً أمام مساهمات أخرى يقدمها الباحثون والمهتمون فى هذا المجال، وسواء كان الأمر تشكيلاً للبناء الزمني أو مواقع زمنية ووحداث سرديّة، أو خريطة سرديّة أو مشاهد سرديّة... إلخ فإن كل هذه التحديدات الاجرائية تقع من وجهة نظر البحث فى مجال ما يطلق عليه البحث، تعبّر ومصطلح (المعالجات الزمنية) ودفاع البحث عن سبب تبنيه مصطلح (المعالجة الزمنية) يتأسس على فكرة الحركة والحيوية التى تعكسها عبارة معالجات الزمن ' فى مواجاة الثبات والسكون الذى يستشرف من تعبيرات مثل المواقع الزمنية ' والأبنية الزمنية والحريطة... إلخ، فالمعالجة تعنى الاستمرار الديناميكية وعدم التوقف وتعنى التفاعل وعدم التقيد بنهاية محتومة لمسار الزمن كما أن مصطلح المعالجة الزمنية يطرح أمام القرىء مجموعة من البدائل السردية والاحتمالات الحكائية لمسار الحدث ولمسيرة الأبطال كما أن المصطلح يتيح الفرصة المتساوية بين قدرة المؤلف فى اختيارات متعددة لصياغات السرد وبين حق المتلقى فى إعادة تشكيل بدائل متعددة للتلقى الناتج عن عملية الحكى للنص السردى.

### دفاع آخر عن مصطلح الدراسة

وأخيراً فإن مصطلح المعالجة الزمنية يتركز على أسس لغوى يتيح للدراسة حق الاطمئنان إلى صحة اختيارها ذلك أن الجذر اللغوى للكلمة هو 'عالج' وهى تعنى ممارسة الشئ ومزاولته واختياره. وهى أيضاً معاناة الشئ ومصارعته أو منازلة الشخص من البشر بقوة فى الحرب و'عالج' هى الموضع من الدائبة تراكت فيه الرمال وتداخل بعضه فى بعض، شأن بنية الزمن المتداخلة المركبة.

فكل ذلك الأفق الرحب من المعنى التى تكشفه المعاجم فى أصل التسمية يتطابق مع فكرة طرح مصطلح الدراسة 'المعالجة الزمنية' وهكذا يمكن للدراسة أن تتعامل مع كل تجليات عنصر الزمن وكيفيات وحيل ترميز أحداث القصة وتفصلات عناصر الزمن.

والآن بعد هذا التمهيد النظرى القصير فإننا بصدد الابتعاد عن مستويات التجريد والتعميم ونبدأ فى معالجة وقائع ملموسة وثابتة تمثلها أحداث ووقائع مسجلة ومحفوظة على شريط الفيلم السينماتى. ولكن يظل الإطار النظرى هو ما نسترشد به ونعود للاستفادة من أحكامه ومستخلصاته. وإن كان لابد من الإشارة السريعة



إلى اعتراض بعض الباحثين مثل (يعني العبد وشلو ميث كينان وغيرهم على التسليم بأن الفيلم السينمائي هو حكاية مروية، وهو امر لا يقع بين نقاد الادب والرواية فقط، بل إن صدها يتمع يتردد عند نقاد وباحثين سينمائيين. و (موريس بيجا) يرى الفيلم السينمائي "قنا بصريا فقط وليس حكاية مروية" (١)

ويأتى (بارت) في موقع متوسط حيث لا ينكر الأمر وإنما يجد صعوبة في نقل الدلالات السردية من الرواية إلى الفيلم الذي لا يعرف من وجهة نظر، المعالجة الشخصية، إلا بصورة استثنائية جدا، حيث أن الكاميرا تشخص باستمرار شخصية عين الممثل (٢) ولكن (دوريت كوهن) ترى عكس ذلك، فهي تجد أن شروط ومواصفات القصة تتوفر تماما في المحتوى السردى وبنية الفيلم السينمائي، فالرأوى عندها يعرف أحوال الشخصيات ودخائلهم ولديه المقدرة على عرض وتقنيتم ذلك (٣) ولديه الطرق المختلفة من خلال المونولوج المروى والحديث المستعاد والقدرة على تمثيل الأحداث السابقة أو حتى عندما يتراجع وينسحب تماما ويصبح الأمر وكأنه شيء متوهم يشئ أو يشير إلى وقائع حالية وإلى سلوكيات وتصرفات للشخصية وإلى كيفيات متنوعة لأفعالها واستجاباتها وردود أفعالها فيما تتعرض لها من أحداث (٤).

---

(١) Morris Beja, "Film & Literture", IBID, P. (23).

(٢) رولاند بارت "التحليل البنيوي للقصة القصيرة" مصدر سابق ص(١٠٩).

(٣) Dorrit Cohen, "Transparent Minds", Op. Cit, P. (29)

(٤) Dorrit Cohen IBID... P. (59-76)



فنان السينما المرحوم عاطف الطوب

## النص السينمائي "ناجي العلى"

### آليات السرد

#### بداية أولى.

عند فحص النص السينمائي لفيلم "ناجي العلى" فإنه يمكن القول بأن ما تشغله مظاهر المادة الحكائية للفيلم من محور الزمن، يمتد على طول مساحة زمنية محددة وقاطعة. فهي تبدأ، قبل بضعة أشهر من تاريخ اغتصاب الدولة الفلسطينية ويشار إلى ذلك بحملة الإشارات الزمنية / للتاريخية (تفجير المساكن وتشريد أهالي القرى الفلسطينية ثم انتهاء الاسداب البريضى وأخيراً إعلان النولة العبرية فى ١٥ مايو عام ١٩٤٨) . ويأتى حثام المادة الحكائية على نحو محدد وقاطع فى جانبه الزمنى بتوقف قلب (ناجي) فى داخل غرفة للعناية المركزة بالمستشفى الذى نفل إليه فى العاصمة البريطانية عقب تعرضه لحريمة الاغتيل فى (عام ١٩٨٧).

وهنا لابد من القول بأن ما تمثله تلك المادة الحكائية منسوبة إلى محور الزمن، ليس الا المظهر الخارجى لمتواليات الأحداث وتراتيبها، فى مركب أحداث ومشاهد، ذات طبيعة قصصية تتعاقب على امتداد الاعوام (١٩٤٨ - ١٩٨٧)، كما لى فحص للمادة السينمائية للنص يعين بوصرح وتحديد البداية عند ظهور أول كادر سينمائي ويمتد قطاع البداية لى يشمل مجموعة المشاهد التى وضعت فى الفقرة السابقة بين لقواس وتنتهى المشاهد المكونة لمقطع البداية بظهور عناوين الفيلم شامله اسماء الفنانين وفريق القسيس العاملين فى إنتاج الشريط السينمائي، وهذا الجزء من السرد يطلق عليه المصطلح الفنى الفرنسى (A vant - Titre) وترجمة ذلك المصطلح هى ما قبل ظهور العناوين وهو يعنى المساحة الزمنية التى يحددها الوقت الذى يقع بين بداية العرض العلى لشريط الفيلم وظهور العناوين.

غير أن الدراسات الحديثة فى مجال النقد تلزم هذا البحث بضرورة التفرقة بين ما هو بمثابة انطلاق المادة الحكائية فى شكل متواليات الأحداث وبين تمظهرات تلك المادة الحكائية فى شكل بنية زمنية مغايرة لا تعتمد على فكرة التوالى الحدثى أو إنتظامها داخل اطار معين تحدد اشارات وعلامات زمنية أو تاريخية محددة بتزمين الخطاب الكلى للسرد إلى خطابات حربية تبرز أحداثا وأشخاصا وروى متميزة تشير إلى مجموعة الرواة الذين تستدعى آليات السرد وجودهم فترمين أحداث المادة الحكائية على هيئة سلاسل متوالية من شأنه أن يعطى لخطاب الحكى الكلى فاعليه وتميزا وخصوصية.

والفاعلية ترتكز على بنية الخطابات الجزئية والتي تبرز تجلياتها الشخصيات وكذا وجود أفعالها مما تواجه من قضايا أو مشكلات ومما تطرحه من أفكار وحلول وهي - في كل الأحوال - محكومة بذلك للفر من المعرفة التي تحتاج لها عبر تطور الأحداث. كما أن المعنى المحكى والظاهر من الحدث والمعرفة به تلعب دورا هاما في الكشف عن الخفى والمسكوت عنه ويتم ذلك من خلال التقديم والتأخير في مسلسل الأحداث ومعالجة الكشف عن جوانب المواقف المختلفة والشخصيات وهذه العوامل تشكل فيما بينها ما يصلح أن تسميه الدراسة بآليات المراد.

وهذه العوامل المشار إليها سابقا هي التي تضع الإطار المحدد لعنصرى التميز والخصوصية.

وهكذا فإنه يمكن للدراسة أن تتمثل النص السينمائي (ناجى العلى) كما هو مبين فى الشكل التالى رسم رقم (١)



إن تأمل الرسم الذى يوضح خطة السرد الحاص بفيلم (ناجى العلى).. كما هو موضح فى شكل (رقم ١) سوف يجعلنا - وقبل مناقشة الملاحظات التى يكشف السرد عنها - ننتنى الرأى الذى قدمه (جيت) حول السرد حيث يقول إنه من الخطورة التسليم بالفكرة أو الاحساس الفائل بأن السرد يوضح ويعلن عن نفسه فهو ليس أكثر من رواية قصة أو صياغة مجموعة من الأحداث فى قالب أسطورة لوهكاية أو ملحمة<sup>(١)</sup> وهو الأمر الذى توضحه بيانات الرسم التخطيطى فليس الأمر مجرد مجموعة من الوقائع والأحداث تتوالى وتتعاقب بعضها فى أثر بعض، وإنما يتم الأمر من واقع الالتزام بخطة فنية تأخذ شكل وصياغة محددة عبر معالجات زمنية واصحة وقطعة تأخذ شكل تطور حثى يتراوح ما بين نقطة فى الحاضر والعودة إلى ماضى عايشته الشخصية ويتم ذلك من خلال التداعى والتشرد والاسترجاع ثم للفر والعودة إلى واقع راهن للحدث وراهنى الحدث هنا تعنى الآن والحاضر فى زمن السرد. وهذا يفودنا إلى استخراج الملاحظات التى تميز الرسم التوضيحي فى شكل رقم (١).

#### ١- انطلاق السرد أو بداية الحكى.

وقد يبدو الأمر محيراً عند النظر إلى (شكل ١) فهناك بدايتان للفيلم. الأولى وتبدأ من لحظة سقوط أول حزمة أشعة من جهاز العرض السينماتى وتشمل حياة (ناجى العلى) وطفولته فى قرية الشجرة بفلسطين وعمله برعى الأغنام ثم حوادث القتل العشرى الذى ترتكبه عصابات المستوطنون إلىهود ضد عرب فلسطين وتنتهى بعملية الهجرة الجماعية للفلسطينيين هرباً من الاغتيال والموت على يد إلىهود مع ظهور العناوين ثم ظهور كاريكاتير حنظلة وهذه المساحة السردية لا يتم تحديد المدة التى تستغرقها جملة الأحداث التى تظهر على الشاشة وإنما يتم الإشارة إليها بنص صريح ويظهر على الشاشة.

من خلال لوحة مدون عليها جملة نقول قرية الشجرة فلسطين ١٩٤٨ \* وتكون نقطة انطلاق السرد هنا تبعاً لهذه البداية هى ظهور اللقطة الأولى والتى تفصح عنها اللوحة الحاصه بقرية "الشجرة" ويكون الآن كما توضحه راهنى الوقائع المروية هنا هو زمن مجهول المدى لا تحدد بدايته بشكل قاطع وكذلك نهاية ولكنه

---

(١) Gerard Genette, "Figures of Literary Discourse" Op. Cit. IBID.

بشكل عام يدور حول وقائع تجرى (عام ١٩٤٨) وتستغرق جزءا من بهار أحد أيام (عام ١٩٤٨) ثم لقطة للوحة للكاريكاتير وأخيرا لوحة مكتوب عليها لندن - إنجلترا ١٩٨٧ ..

### ٣- البداية الثانية أو المدخل الثاني :

#### بداية العرض أم انطلاق الحكوي؟

وهي التي تبدأ بلوحة لندن إنجلترا ١٩٨٧\* وخروج ناجي العلي متأبطا مجموعة من رسوم الكاريكاتير متوجها إلى مقر الصحيفة التي يعمل بها في العاصمة البريطانية وعند توجهه إلى سيارته تنطلق رسامات الاعتقال فتريده مضرجا في دمانه ثم تجرى الأحداث كما هو وارد في الرسم التخطيطي شكل (رقم ١).

ويبدو السؤال هنا مبررا وضروريا حينما طرحته الدراسة على النحو التالي أي البدايتين يمكن اعتمادها كنقطة انطلاق السرد ؟ أو في معنى آخر أين هي بداية العلم الحقيقية ؟ .

هل يمكن اعتبار أحداث ووقائع ما جرى في قرية الشجرة عام ١٩٤٨ بمثابة نقطة البداية ؟ أم أنها تقع في توقيت متأخر عن ذلك عندما يظهر (ناجي العلي) في (لندن) ؟

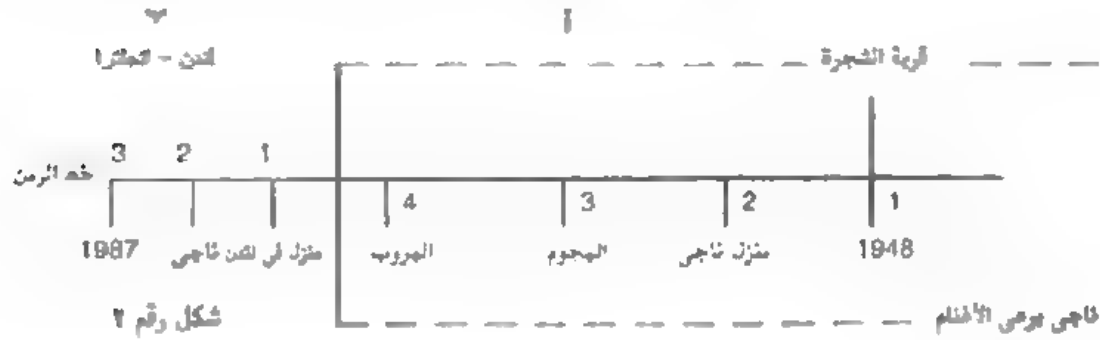
والإجابة على ما طرحه من مسئلة تستلزم من الدراسة للبحث عن نقطة انطلاق السرد أو النقطة (صفر) والتي تحدد عند وجودها وتعيينها وقائع وأحداث ما قبل (النقطة صفر) أي كل ما يقع في الزمن الماضي بالنسبة للشخصية التي تنصدر الحدث وتنهض بأعباء السرد، وكذلك كل الوقائع والأحداث التي تقع في منطقة ما بعد النقطة صفر إن الجهد لابد وأن يتكثف حول مهمة تعيين الحكوي الأول (١) .

يتيسر لنا تعيين مجمل الأحداث والوقائع على طرفي ( النقطة صفر) وكذلك نسبة الأحداث إليها قريبا أو بعدا.

---

(١) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ، مصدر ملق، ص (٩١).

وتأمل الشكل رقم (٢) يجعلنا ندرك وجود كتلتين زمانيتين متميزتين وغير متساويتين، تشكل الكتلة (أ) المساحة العظمى من خطه الزمن ويتم تمثيلها على الشاشة من خلال أربعة مشاهد سينمائية.



## البداية الأولى

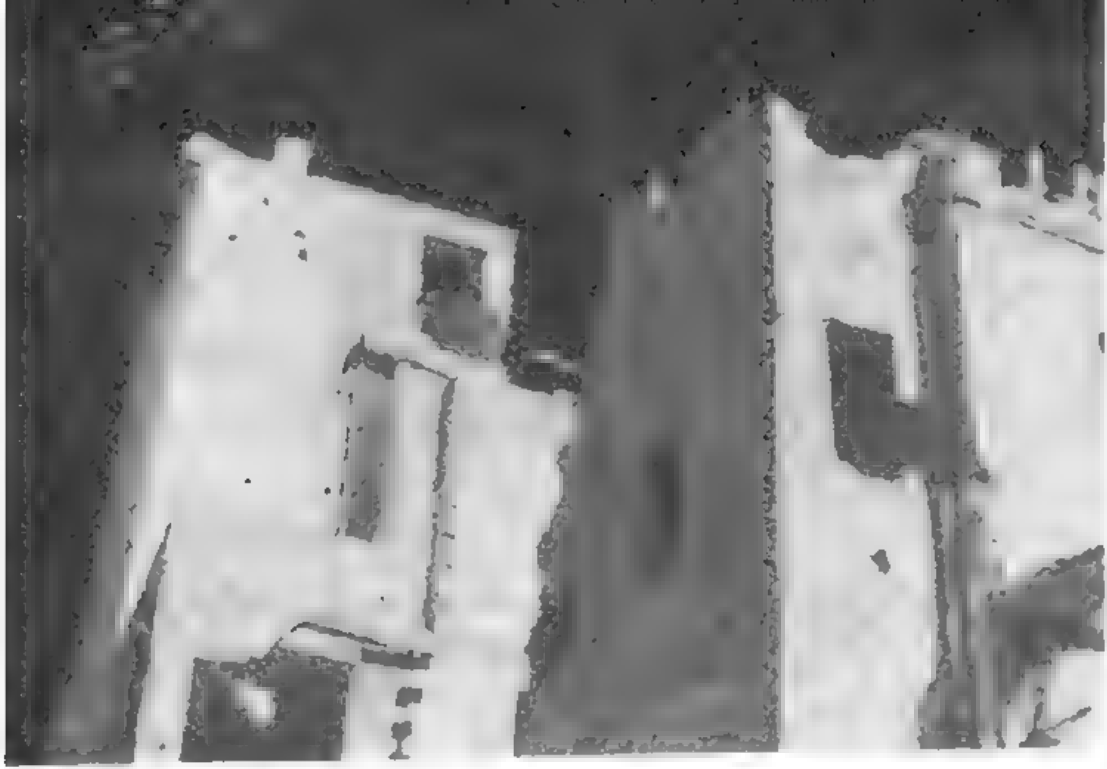
- مشهد ١.١) ناجي وسط قطع الخراف.
- مشهد ٢.٢) منزل ناجي حيث الأم والمرأة الحامل.
- مشهد ٣.٣) هجوم اليهود ولقطات لنسف المنازل وقتل السكان.
- مشهد ٤.٤) هروب الفلسطينيين خوفا من الموت.

وتتكون المساحة الزمنية (ب) من المشاهد التالية :

- مشهد ب.١) لوحة كاريكاتير.
  - مشهد ب.٢) ناجي يخرج إلى الشارع مودعا أسرته ثم حديثه عن ميلاده.
  - مشهد ب.٣) اغتيال ناجي، نقله إلى المستشفى، ثم استرجاع من خلال التداعي.
- وبن نحن نظرن إلى الكتلة أو القطعة الزمنية (أ) فسوف نجد أن مسار الزمن فيها يسير في طريقه الطبيعي قداما من مشهد (أ.١) وحتى مشهد (أ.٤) وهو ما يثبت اتجاهية خط الزمن نحو غاية أو هدف محدد. وكذلك الأمر في قطعة الزمن (ب) حيث يمكن تتبع المسار والاتجاه الذي توضحه أجزاء القطعة (ب) متمثلة في اجزائها المشهدية للثلاث (ب.١، ب.٢، ب.٣) غير أن قطعا فجائيا في سياق التتابع وتطور الحدث نراه متمثلا في شكل فجوة زمنية واسعة تفصل ما بين القطعة الزمنية (أ) والقطعة (ب) وتمثلها المسافة التاريخية الزمنية بين عامي ١٩٤٨ و ١٩٨٧.

وهذا يقودنا إلى تجديد سؤال الدراسة حول موقع النقطة التي ينطلق منها السرد الفيلمي. وعند افتراض أن النقطة صفر / انطلاق السرد تبدأ مع بداية القطعة

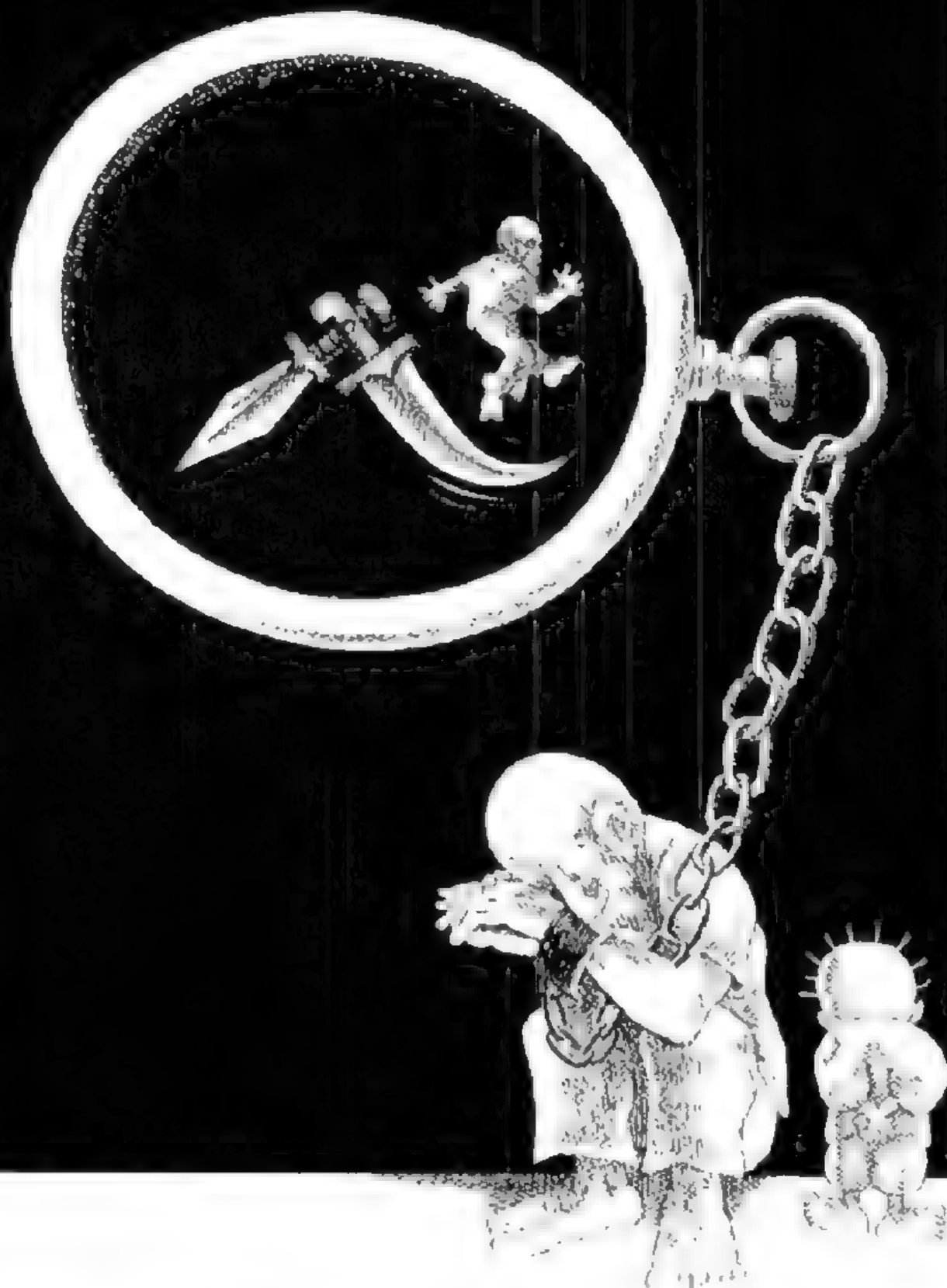




بيروت، الدمار الشامل نتيجة لقصف المثلث الإسرائيلي

الزمنية (أ) شكل ٢ حيث يتوفر لها مميزات التسلسل في تتابع المشاهد (١١. أ. ٢. إلخ) والتطور الحدثي وكذلك خاصية اتجاهية الزمن بغض النظر عن الفجوة الزمنية التي تنشأ عن انقطاع التتابع وتوقف التسلسل فيما بين عامي ١٩٤٨، ١٩٨٧ فإن القطعة (أ) لا يجوز اعتبارها بمثابة نقطة انطلاق السرد / النقطة صفر وذلك للأسباب التالية :

- ١- يميز نقطة انطلاق السرد / النقطة صفر وجود طرفين أو امتدائين زمنيين هما ما قبل وما بعد. وهاتين الميزتين هما بمثابة شرطى للتأسيس والوجود (لنقطة صفر) ولا يجوز غرض الطرف عن إحداهما.
- ٢- إن معالجات الزمن في سياق النص الروائي تستلزم وجود روابط تتمثل في الارتداد إلى الزمن الماضي والاستدق إلى زمن يقع فيما وراء الحاضر من خلال تقنيات متنوعة مثل الشرود والتداعي الحر والتذكر وأحلام المنام وأحلام اليقظة... إلخ وهو الأمر الذي لا يتوفر في القطعة (أ).
- ٣- وجود الفجوة (الزمن / سردية)، والتي تمثل قطعاً واضحاً في سيق التعاقب المشهدي والتسلسل السردى، ويجعل من القطعة (أ) كياناً شبه مستقل، حيث لا يوجد في سياق النص السردى أحداثاً أو وقائع يحال إليها أو يمكن الاستدلال عليها من حياة أبطال الفيلم سوى ثلاثة مشاهد حول طفولة (ناجى العلى) أثناء الحياة في الأردن بعد التهجير، وهي وأن كانت لا تنهض بمهمة راب الصدع السردى وسد الفجوة الزمنية، فأبها فوق ذلك تأتي من منظور سردى منسوب إلى أحد زملاء (ناجى) وهو أمر سوف تناقشه الدراسة عند الحديث عن (موقع / مواقع الرواية) في النص السردى.
- ٤- تأتي تجليات الأحداث والوقائع المنسوبة إلى الماضي من خلال عمليات الارتداد في الاتجاه العكسى لخط تنفق الزمن منطلقة - جميعها - من نقطة زمنية خارج للقطعة (أ) وتالية لها من التتابع. وهكذا يمكن للدراسة الاطمئنان إلى صحة الاستنتاج الذى توصلت إليه من خلال توصيف المشهد والحكم عليه ومن ثم للقول بعدم توفر شروط الحكم على القطعة. أ- بكونها نقطة انطلاق السرد، وهو ما يؤهم به للوهلة الأولى، حال عرض شريط الفيلم، حيث تعزل تلك النقطة بداية للشريط.



أنا مجرد تلميذ فني مدرسة مجاري وصلاح مياهين

ناجي العلي

مجلة المعهد القطرية فبراير ١٩٨١

## المدخل الثاني

لقد سبق بيان مكونات القطعة الزمنية (ب) كما هو موضح في شكل (٢) والتي تبدأ بالقاء للنظر على بعض لوحات تكاريكاتير التي انتهى الفنان من رسمها، ثم التحذير الذي لطلفته زوجته خوفاً عليه من الاعتقال بعد أن صارت مواعيده ثابتة في الحروح إلى الجريدة مما يسهل عملية رصده ثم اغتياله، ثم ظهور لوحة منون عليها جملة (لندن - إنجلترا - ١٩٨٧) وأخيراً وقوع حادثة الاغتيال ونقله إلى المستشفى. وهذه الأحداث تكون فيما بينها تتابعا منطقيا وتسلسلا سببيا ويسير الزمن فيه بطريقة خطية في اتجاه التدفق الطبيعي للزمن. ويظل تتابع وتسلسل المشاهد منطقيا ويتصف بالسببية حتى دخوله إلى غرفة العناية المركزة ويصبح وسط غلبة من الأجهزة الطبية تدخل إلى جسده الأنابيب المتعددة لنقل السوائل والدم والأكسجين وتخرج من جسده الأسلاك الموصولة بمختلف التجهيزات التي ترصد وتتابع حركات التنفس وقياس الضغط ونبض القلب وموجات كهرباء المخ...إلخ.

وبسبب التلف الجرنى الذي يعاني منه المح نتيجة لطلاق الرصاص على رأس (ناجي) وكذلك تأثير العقاقير الطبية يحدث أول ارتداد زمني للخلف. فمن مشهد غرفة العناية المركزة إلى قطع سريع يعود بالمشاهد إلى زمن تاريخي هو هجوم المستوطنين إلى يهود على مكان (قرية الشجرة) كما هو بالضبط في مشهد رقم (٣) من القطعة الزمنية (أ). وتصبح أحداث (قرية الشجرة) عام ١٩٤٨ هي أبعد نقطة في ارتداد السرد إلى الحلف وتتطور الأحداث قدما متممة في الهروب إلى الأردن ثم الهجرة إلى لبنان كما هو مبين في (شكل ٣) وتصبح تلك الأحداث بمثابة الإطار المرجعي لراهنية السرد الذي يدور في عام ١٩٨٧، وهي أيضا تقع أحداثها من موقع يقوم فيه (ناجي) بدور الراوى صاحب الحكى والقائم بتحمل عبء السرد.

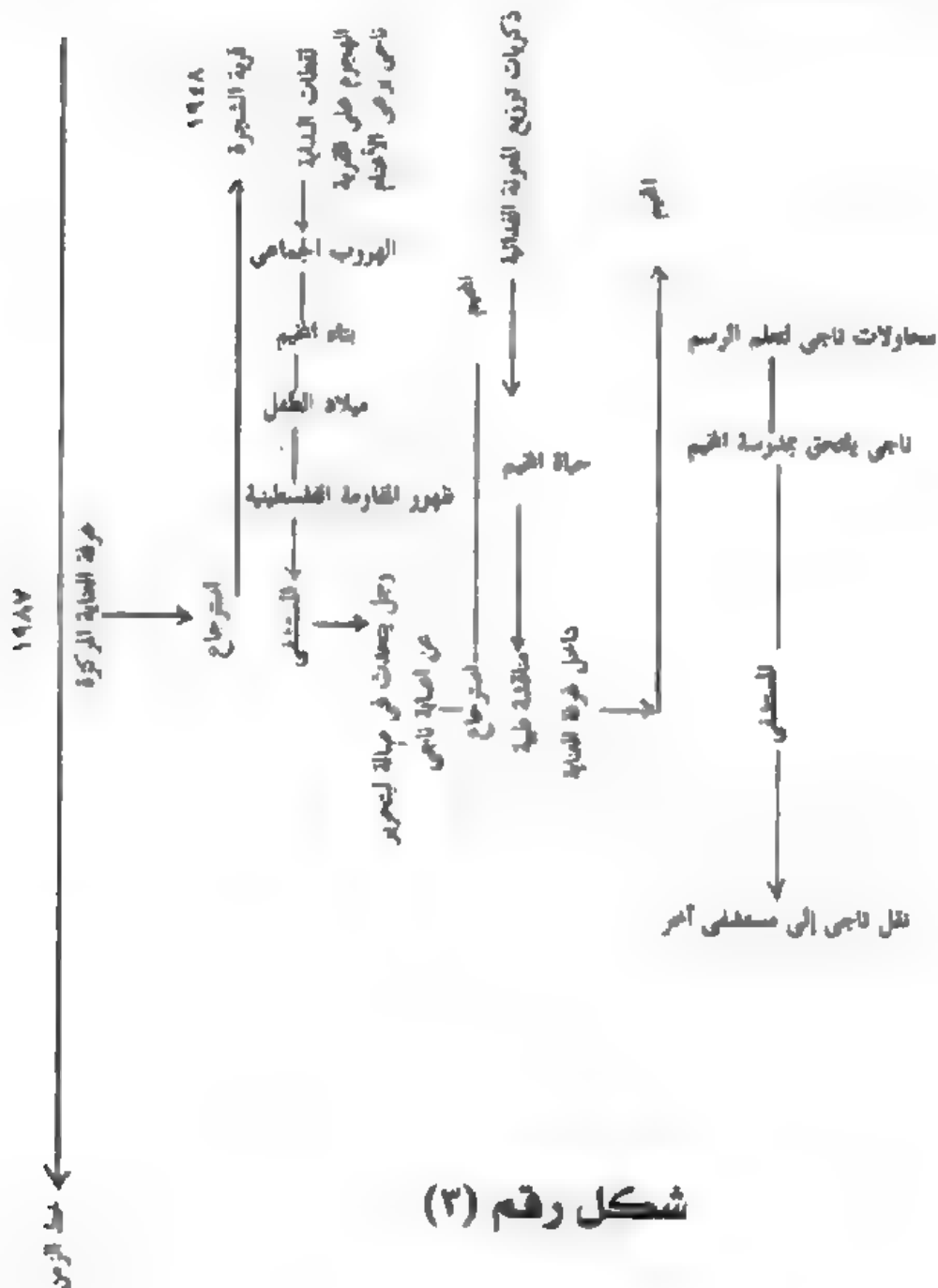


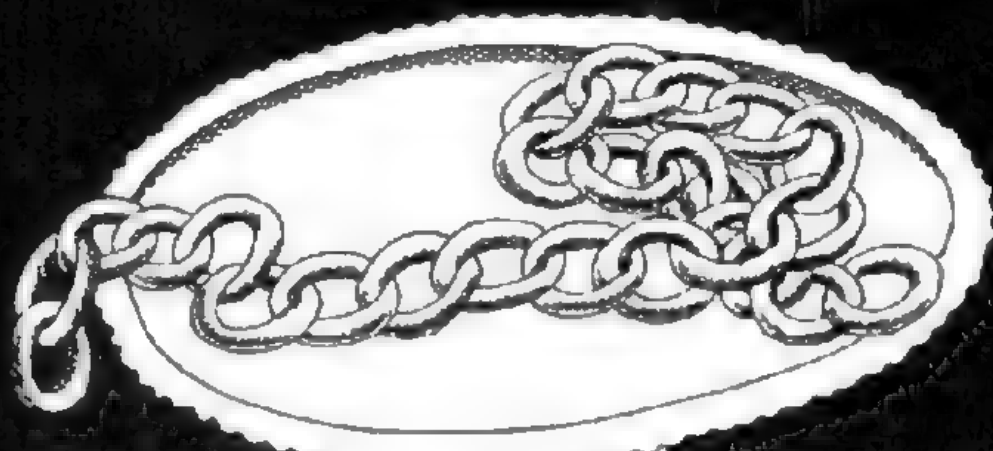
العمان محمود الجندي يتلقى دلعات الترحام من الإسرائيلي



مواطن ليلاني يرفض الاستسلام

مشهد رقم (٣) من اللقطة الزمنية (أ) . وتصبح أحداث (قرية الشجرة) عام ١٩٤٨) هي اعداء نقصة في ارتداد السرد الى الحلف وتتطور الاحداث قدما متمثلة في الهروب الى الاردن ثم الهجرة الى لبنان كما هو مبين في (شكل ٣) وتصبح تلك الاحداث بمثابة الاطار المرجعي لراهمية السرد الذي يدور في عام ١٩٨٧ ، وهي ايضا تقع أحداثها من موقع يقوم فيه (ناجي) بدور الراوى صاحب الحكى والقيام بتحليل عبء السرد .





كعبك العيد !!

وتظل الأحداث التي مرت في طفولة (ناجي العلي)، قبل أن يبلغ سن العاشرة وقبل أن يحبرهم اليهود على الخروج من فلسطين محفورة في العقل ثابتة في الذكرى والوجدان. وتكون تلك الذكريات هي أول ما يقفر من صندوق الذكريات التي يحمله ناجي داخل عقله وبداية مادة الأرشيف المختزن في عمق الوجدان. وهي منطقة تختلط فيها بكاراة التفتح وغفوية التقاط المعالي وتلقائية السلوك مع مرارة فقدان الوطن وعذابات التهجير وفسوة الأوضاع، وهو ما يفسره شكل رقم (٣) في رغبة (ناجي) المتكررة وهو تحت تأثير الاصابة الحسيمة بالدماغ ومفعول العقاقير هي القيام بأكثر من زيارة إلى موطن ميلاده في قرية (الشجرة)، عبر الشرود والتداعي اللا إرادي، وتبلغ عدد المرات التي تستعاد فيها مشاهد وأحداث قرية الشجرة (٣) مرات، هذا غير المرة الأولى والتي تظهر مع بداية الفيلم. كما أن زيارات الذكرى التي يقوم بها عقل (ناجي) عبر آليات الاسترجاع إلى الأحداث والأماكن التي اعتبرت التهجير مثل إقامة معسكر (عين الحلوة)، التحاقه بالمدرسة... إلخ تصل من وجهة نظر ناجي إلى أربعة مرات، هذا فضلا عن المرة الأولى في بداية الفيلم كما سبق بيانه في حالة قرية (الشجرة) ويمكن ملاحظة :

١- تتم كل عمليات الاسترجاع التي يقوم بها عقل (ناجي) تحت تأثير الغيبوبة - كما موضح في شكل (٣) من نقطة انطلاق واحدة هي زمن وقوعه بين إصابة المخ وتأثير الأدوية، ومكانها وهو غرفة العناية المركزة بطبيعة الحال.

٢- يكون للرجوع إلى الماضي في شكل محطات زمنية يتوقف عندها عقل ناجي وتتم استعادتها. وهي محطات شديدة التحديد بالغة الوضوح سواء في محورها الزمني أو أماكن حدوثها أو الشخصيات المشاركة في الفعل السردى.

٣- يتم الانتقال إلى الماضي المستعاد، سواء كل بالرجوع إلى أبعد نقطة في وعي الماضي المستعاد، أو بتحديد نقطة أخرى تتلوها في الزمن مقدار الماضي وتقترب أكثر نسبيا من الحاضر الذي تنطلق منه الأحداث - بطريقة واحدة وهي الانتقال السريع والفجائي من سرير (ناجي) في المستشفى إلى الحدث أو النقطة التي يتم استرجاعها ويكون نهاية للمرد المستعاد هو العودة إلى غرفة العناية المركزة مرة أخرى.

٤- تكون الأحداث والشخصيات والوقائع المستعادة محاولة لبناء أحداث ووقائع ماضوية وهي تتطور بالسير قدما من الحلف إلى الأمام مماثلة لخط تدفق الزمن من أجل تشكيل بناء سردى.



٥- لا يشد عن قاعدة استعادة (ناجى) لأحداث الماضى انطلاقاً من سرير المرض فى غرفة العناية المركزة سوى مرة واحدة حيث لا يكون الشرود والتداعى وهو حيلة استعادة الماضى، ولكن يتم ذلك من خلال حلم للمنام الذى يمر به (ناجى) أثناء عمله بدولة (الكويت) وتتم فيه العودة إلى أحداث عام (١٩٤٨) وقت وقوع كارثة اغتصاب الوطن الفلسطينى ممثلاً فى سقوط قرية (الشجرة) ولأن ضبيعة المادة الحلمية لا يحكمها المنطق الطبيعى والمألوف لحقائق الأشياء، ولا تعرف التسلسل أو التطور فى تكوين وتركيب مادة الوقائع والأحداث، كما أن تأويلها لا يرتبط بالضرورة بالمعنى السطحى للحلم وإنما يشير إلى مرمى أبعد كامنة فى اللاشعور<sup>(١)</sup>.

ولأن هدف الدراسة ليس مرتبطاً بتقنية الحلم، ولا مادته، الا فيما يحص طبيعة الاستخدام وطريقة التوظيف داخل البنية السردية فقط لذا فإن ما يمكن الاهتمام به فى مادة الحلم يقع فى الدلالة الرمزية التى يوظفها الفيلم لشخص الحالم (ناجى العلى) وهو يستعيد رؤية أحداث ١٩٤٨ ثم يستحضر مشهداً واحداً من مشاهد تلك الفترة حيث يظهر على الشاشة الطفل (ناجى) وسط قطيع الخراف معطياً ظهره للمتفرج مثبّتاً عينيه على الأرض الفلسطينية الواقعة بطول بانوراما خط الأفق والتى تصبح فيما بعد وعندما يصير فناً للكاريكاتير المادة للشارحة لانساق شخصية (حنظلة) كمعطى دلالى وعلامة ثابتة، دائمة ومتكررة فى كل رسوم (ناجى العلى).

ورغم كل ذلك للجلاء الواضح والذى لا يحتمل الالتباس أو العموض فسوف نجد أن كاتب السيناريو (بشير الديك) والمخرج عاطف الطيب يستشعران قصوراً غير مبرر أو صحيح فى مضمون الرسالة الموجهة إلى المتلقى، فيقومان بادخال مشهداً، اضافياً لا تدعو إليه الضرورة. ولا تقتضيه طبيعة السرد. وهو ذلك المشهد الذى يعقب خروج (ناجى) من منزله فى مدينة (نابن) وحيث يخاطب من الشاشة جمهور المشاهدين، بطريقة آلية تقريرية يقرأ مونولوجاً طويلاً يقول فيه: "ولدت حيث ولد المسيح بين طبرية والناصرية فى قرية الشجرة بالجليل الأعلى. أخرجوا من هناك وعمرى عشر سنوات إلى مخيم عين الحلوة فى لبنان أنكر هذه السنوات العشر أكثر مما أنكر بقية عمرى، أعرف العشب والحجر والظل والور هناك. لا

(١) سمجد فرويد، 'محاضرات نمييدية فى التحليل النفسى'، القاهرة: الانجلو المصرية ١٩٦٧، ط٢، ترجمة د احمد عرت راجح، مراجعة محمد فتحى، المحاضرة السابعة وما بعدها.

تزال صورها ثابتة في محجر العين كأنها حفرت حفرا. أرسم لا أكتب أحجية أو أحرق بخور ولكني فقط أرسم، إذا قبل أن ريشتي تشبه مبضع الجراح أكون قد حققت كل ما حلمت طويلا بتحقيقه. كما أنني لست مهرجا ولست شاعر قبيلة أي قبيلة إما أنا منحار لمن هم تحت، لمن ينامون في مصر بين قبور الموتى والذين يخرجون من حوارى الخرطوم يعزقون بأيديهم سلاسلهم، ولمن يقرأون كتاب الوطن بين المحيمات، أنا (ناجي العلى) رسام الكاريكاتير العربى من فلسطين..

وفضلا عن الطول الواضح والبصرة التقريرية والاقحام المفاجيء لشخصية المؤلف والمخرج والذي تكشف عنه لفبضة الحديدية لهما على مسار السرد، فإن المحصلة النهائية، عند التقدير الأخير تصبح لاشيء حيث لا يضيف المشهد جديدا لما سبق وقدمته لصورة السينمائية المسرودة، وهى ملاحظة سوف يتم استكمال مناقشتها عند عرض دور و(مواقع الراوى / للرواة لاحقا). وسوف نعود محددا إلى هذا المونولوج بشيء من التفصيل عند مناقشة صيغة الخطاب السردى وقضية الراوى فى مرحلة لاحقة من الدراسة. ونعود الآن لاستكمال تجليات البنية الزمنية للفيلم والتي تكشف عنها جملة المعالجات الزمنية فى مادة السرد السينمائى. ويمكن تقسيم التحولات السردية إلى نوعين من الحكى يكون الأول منها حكيا داخليا والثانى هو مايعرف بالحكى الخارجى.

### مساحات الحكى الخارجى :

#### تعريف:

وهى تلك المقاطع السردية التى تحمل صفة التحول السردى من صيغة سردية إلى أخرى. وحيث تكون الكيفية التى يتم من خلالها، الحكى أو الأخبار للمشاهد بما يدور أو يحدث على الشاشة منصبا على منظور رؤية، أو داخل مجال تركيز بؤرة خارجية عن بؤرة السرد. وهى تحمل للمشاهد وصفا للوقائع وسردا للأحداث كما هى، ودون تدخل أو تعليق. كما وأنها لا تحمل أى قدرا من التفسير أو التأويل، ولا غوصا فى مشاعر وأفكار الشخصيات ولا تحاول إخراج مكبوت الشعور أو تلاوعى لديهم. ولا تقدم تبريرا لمسلكتهم، وإنما تكتفى بعرض الأحداث والشخصيات من الخارج فقط. وهى تحمل الطابع التسجيلى ويمتزج بداخلها دور المراقب وشاهد الرؤية، وهى أقرب إلى نطق المتحدث الرسمى كما هو عند (وين بوث) فهى أحداث ووقائع ترصد دائما بحيث يكون الناطق بالحكى وهو على مسافة

واضحة من شخصيات السرد (١) وأخبرافهى شهادة دون اسناد مباشر لشخص بعينه. وسوف نعود مرة ثانية لمزيد من التفصيل حول هذه النقطة

والدراسة تلاحظ هنا جملة النماذج التى توضح ذلك النوع من الحكى الخارجى كما هو موضح فى شكل رقم (٤). وبيئها التفصيلى مأخوذ من خطة السرد الموضحة فى شكل رقم (١) وهى على النحو التالى:

١- مشهد داخلى لدار صحيفة السفير فى بيروت حيث يقوم أحد الصحفيين بإذاعة خبر اطلاق الرصاص على (ناحى) منقولا عن وكالات الأنباء. ويقع فى زمن حاضر وموارى لوجود (ناحى) فى المستشفى، لذا كان من المنطقى أن يأتى هذا المشهد لاحقا لمشهدين الأول فى المستشفى / ويتلوه الرجوع إلى حالة الاسترجاع والشروود من خلال العودة إلى المخيم حيث تشتد الأمطار ويتم ولادة المرأة.. الحامل فالأول فى الحاضر والشانى فى الماضى وهى جميعا فى نطاق الحكى الداخلى.

٢- المستشفى (حاضر).

٣- مخيم (عين الحلوة) حيث يتم صرف المعونات الغذائية ويقوم الطفل ناحى بحمل حصة النقيق والمكر إلى أمه (ماضى).

٤- المستشفى حيث يتبادل فريق العلاج الطبى الحوار حول حالة ناحى الصحية وخطة العلاج مع الاقتراح بنقله إلى مستشفى آخر تتوفر فيه أجهزة حديثة (حاضر).

٥- غرفة (ناحى) بالمستشفى وحوله تشتف لمرته ثم دخول الأطباء إلى الغرفة (حاضر).

٦- مخيم عين الحلوة حيث يجلس مجموعة من الرجال من المجاهدين وبينهم انطفل (ناحى) وحدث حول احتمالات تدخل الجيوش العربية وناحى يرسم على الرمال (ماضى).

---

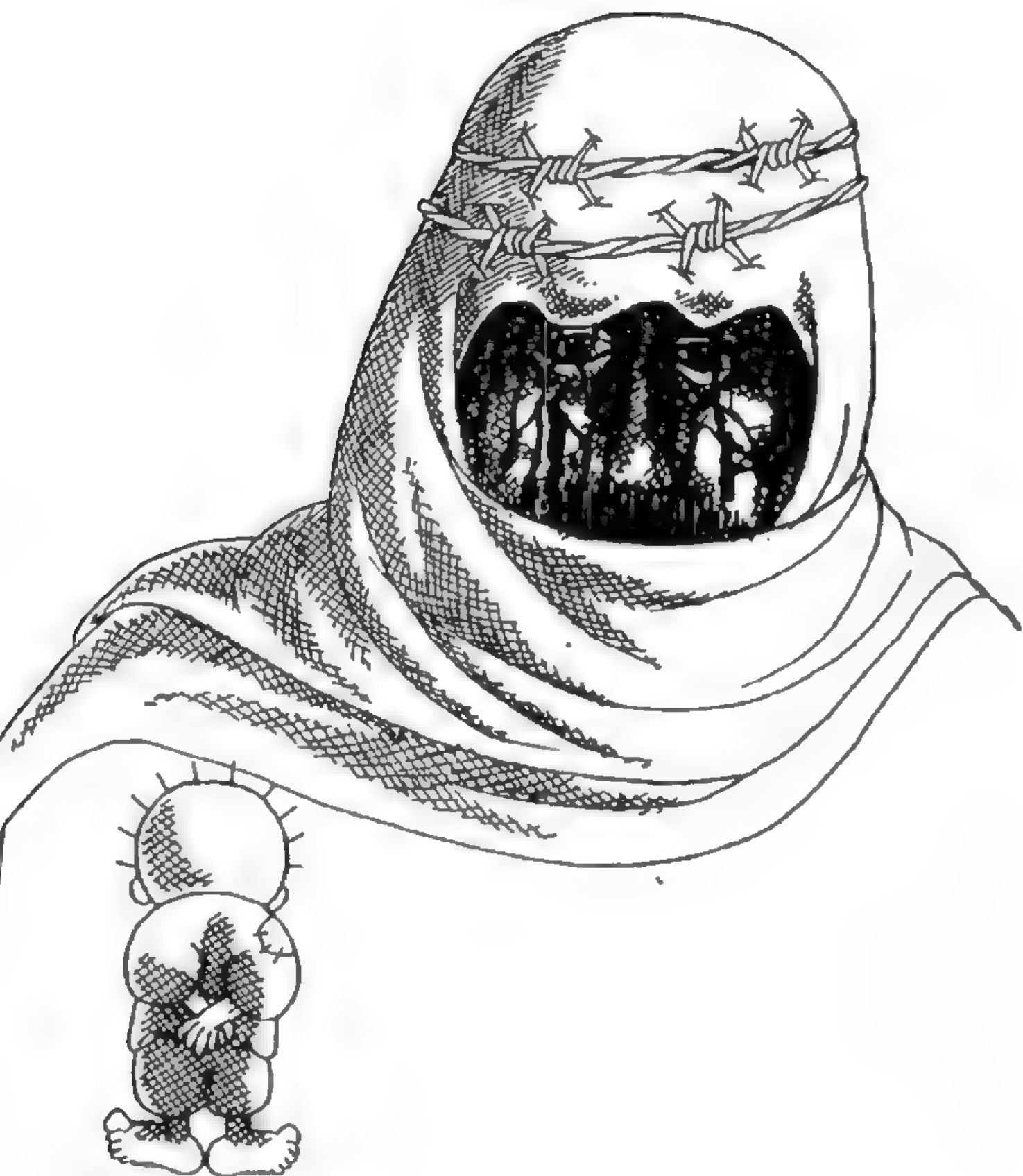
(١) Dorrit Cohn, "Transparent Minds", Op. Cit, P. (26).

- ٧- نقل مزيج من رسومات الرمال إلى الطفل ناجي وهو يرسم رحالا نوى شوارب بالفحم الأسود على الجدران والشرطي يمنعه من ذلك ويطارده ثم ينتهي المشهد بقيام مشروع لإنشاء مدرسة داخل المخيم (ماضي).
- ٨- المستشفى حيث تحضر الصحفية (سعاد) من بيروت وتقابل (وداد) زوجة (ناجي) تنو أول اشارة باستجابة للجهاز العصبي (لناجي) عندما تمسك (سعاد) بيد ناجي (حاضر).
- ٩- نقل ناجي إلى مستشفى آخر (حاضر).
- ١٠- مندوب المنظمة يطالب الزوجة (وداد) بعدم الحديث مع الصحفيين ثم يمنعها من الكلام ويحملها داخل عربة لمغادرة المكان كليا (حاضر).
- ١١- الصحفية (سعاد) تجري اتصالا هاتفيا مع بيروت وتكلم زميلها (سالم) حول نقل (ناجي) إلى مستشفى (شيرنج كروس) وتحبرهم انه مازال حيا (حاضر).
- ١٢- (أبو سمير) صديق طعولة (ناجي) يقرأ الاحبار الصحفية حول حالة (ناجي) الصعبة لرملائه من مقاتلي الثورة الفلسطينية وتسمع حالة من النجدة عندما يأتي صوت (أبو سمير) بأن (ناجي) قد تجاوز مرحلة الخطر (حاضر).
- ١٣ (أبو سمير) يعانر المكان متوجها إلى منزله (حاضر).
- ١٤- منزل (أبو سمير) وتنتف عائنته حول التلفزيون الذي يعرض فيلما مصرية والزوجة تغلق الجهاز وتعتذر لزوجها بسبب حزنه على صديقه (ناجي) ويخرج الزوج (أبو سمير) ويتوجه إلى حافة النهر ويدخن ويشرب كوبا من الزبيب، ثم تتداعى تكرياته (حاضر).



أبو سمير يفرج من المنزل إلى شاطئ النهر ويستعيد ذكرياته (حاضر)	حكي خارجي.
أسرة أبو سمير حول التليفزيون أو حضور بو سمير (حاضر)	حكي خارجي.
أبو سمير يغادر المكان ويتوجه إلى منزله حاضر	حكي خارجي.
صدي رسالة (سعاد) على وجوه أبو سمير وزملائه (حاضر)	حكي خارجي.
لصحفية تملأ رساله تلفونية إلى بيروت (حاضر)	حكي خارجي.
مندوب المنظمة يمنع الزوجة من مقابلة الصحفية (حاضر)	حكي خارجي.
نقل ناجي إلى مستشفى آخر (حاضر)	حكي خارجي.
حوار بين الزوجة والصحفية سعاد التي حضرت من بيروت (حاضر)	حكي خارجي
ناجي يرسم بالعم على جدران مبنى مخيم عين الحلوة (ماضي)	
مخيم عين الحلوة ناجي يرسم على الأرض (ماضي)	
أسرة (ناجي) حول سرير المرحوم ثم دخول الأطباء (حاضر)	حكي خارجي.
حوار طبي حول حالة ناجي الصحية (حاضر)	حكي خارجي.
عين الحلوة ناجي يتسلم المعونة (ماضي)	
غرفة العناية للمركزة (حاضر)	
مخيم عين الحلوة (ماضي)	
ناجي داخل غرفة العناية للمركزة (حاضر)	

بين  
مقاطع  
الحكي  
الخارجي



لقد أثرت الدراسة أن تعرض وتنافس في شيء من التفصيل بعضاً من مقاطع النحولات السردية، ذات الحكى الخارجى أن تحصر تلك المقاطع بعنوان محدد، بحيث يميزها عن بقية نماذج الحكى الداخلى والذي سبق دراسته عند الحديث حول البداية الثانية، والتي تتعرض لتداعى التذكيرات، وحالات الشرود والاسترجاع التى كابدها (ناجى العلى) فوق سرير غرفة العناية المركزة وتعاود الدراسة الآن مواصلة فحص المعالجات الزمنية لبقية النص السردى، عبر تحولين سرديين يشكلان أضلاع مثلث، عند إضافة الجزء الخاص (بناجى العلى) والذي سبق ذكره.

## تحولات السرد

### ١- شهادة (سليم / أبو ناجى)

تظهر شخصية المقاتل الفلسطينى (سليم / أبو ناجى) للمرة الأولى من خلال بؤرة تركيز غير مباشرة، فى مشهد يطلق عليه (حنيت) ويتفق معه (سعيد يقطين) مسمى (برأتى الحكى) (Heterodiegetique) (١).

وبأتى مشهد ظهوره عقب مشهد قيام الصحفية (سعاد) باملاء رسالة تليفونية إلى جريدة السفير وتكون بداية مشهد (أبو ناجى) هو قراءته لعمية تفاصيل رسالة (سعاد) وهى منشورة على صفحة الجريدة وسط مجموعة من مقالاتى الثورة الفلسطينية فى (لبنان).

ولأن سليم هو صديق الطفولة وزميل الصبا فى العمل والدراسة فإن شهادته ضرورية وهامة. كما تستمد صدقها من المرجعية المشتركة للطرفين (ناجى وسليم). وتحمل تذكيرات حياة التهجير والعبث فى مخيم (عير الحلوة) والعمل أثناء الاجزاة الدراسية فى مزارع البرتقال والسحر والاشترار فى المظاهرات، وفى الرسم البيلى التلى يقدم مزيداً من تفاصيل تلك الشهادة والتي تبدأ على النحو القالى:

١- مشهد يظهر فيه (سليم) جالساً على شاطئ النهر يشرب ويدخن (الأر) ثم يشرود بذهنه محاولاً استرجاع بعض ملامح زمن مشترك مع صديقه (ناجى).

(١) سعيد يقطين، تحليل الخطاب نروائى، مصدر سابق، ص (٣٠٩)





أحمد الزين يقرأ أخبار ناجي

- ٢- مشهد داخل مخيم (عين الحلوة) وأنباء احتفالات الوحدة المصرية السورية وقيام وفد رسمي بزيارة المعرض الفني للطلاب ويبدى رئيس الوفد اهتماما كبيرا بلوحة رسمها (ناجى) ويطلب لفتاتها (ماضى) .
- ٣- ناجى يعمل مع مجموعة من الشباب أثناء العطلة الصيفية داخل إحدى مزارع البرتقال ويحضر (سليم) ومعه الحريدة التى نشرت لوحة (ناجى) (ماضى).
- ٤- إشارة لاسلكية (الأبى ناجى) وهو جالس-مازال- على شاطئ النهر تقول الأمانة وصلت وثم توديعها على الشباب و (سليم) يطلب تركه الآن لكى ينام (حاضر).
- ٥- مشهد لرؤية منامية حيث يبدو (سليم وناجى) على رأس مظاهرة طلابية تحتج على قرار تقسيم فلسطين والشرطة تقبض عليهم (ماضى).
- ٦- مارال الحلم مستمرا حيث يقوم (ناجى) بالرسم على جدران السجن ويتعرض للإهانة من الجنود وأصدقائه ينصحونه بمواصلة الرسم أما فى بيروت أو القاهرة (ماضى).
- ٧- (سليم وناجى) يعدان أمتعتهما للسفر للدراسة فى بيروت و (ناجى) يشكو من المثبات والهجرة والسفر ويقول أن أفضل البلاد هى فلسطين.
- ٨- (سليم/ أبوناجى) يرد على المقطع الأخير من حديث (ناجى) داخل الحلم فى مشهد (٧) ويقول وهو جالس فوق شاطئ النهر وهى قين فلسطين؟ ثم يقذف بالكوب فى الماء (حاضر).

<p>سليم يرد على عبارة ناجي الأخير التي يتذكرها جالسا على شاطئ النهر ثم يقذف بالكوب في المياه. (حاضر).</p>
<p>الاعداد للسفر إلى بيروت لمواصلة الدراسة هي رقعة (ناجي). (ماضي) وحديث حول السفر والشتات وفلسطين هي أفضل البلاد.</p>
<p>سليم مازال يحلم ونشاهد ناجي يواصل الرسم على جدران السجن ويحضر الجنود وينزلون بهم العقاب. (ماضي).</p>
<p>ناجي وسليم يتزعمان مظاهرة ضد قرار التقسيم (ماضي) ثم يتم القبض عليهم ويودعون السجن.</p>
<p>(أبوناجي) يتسلم إشارة لاسلكية وهو جالس على شاطئ النهر ثم يطلب منهم تركه لكي ينام (حاضر)</p>
<p>العمل في حقول البرتقال وحضور سليم مشرا بفوز اللوحة ونشرها في الجريدة. (ماضي)</p>
<p>احتفالات عيد الوحدة مع حلقة أغنية محمد قنديل وحدة مايقابلها غلاب وأوقف للرسم يزور المعرض للفن ويبدى إعجابه بلوحة (ناجي العلي) (ماضي)</p>
<p>(أبوناجي) يجلس بجوار الشاطئ ويدخن وتتداعى ذكرياته (حاضر)</p>

### شكل رقم (٥)

يأتى ظهور (سعاد) مبكرا-نوعا ما- فى سياق النص السردى وهى ألسبق فى مشاهد العرض السينمائى، من ظهور (سليم/ أبوناى) حيث تظهر صورتها للمرة الأولى فى مشهد داخلى فى أحد مكاتب التحرير داخل صحيفة (السفير) عندما يأتى أحد المحررين ومعه نص برقية تحمل نبأ إطلاق النار على (ناى العلى) وبالرغم من ذلك فإن استدعاء سليم للشهادة يسبق قيام (سعاد) بذلك الدور. ثم تظهر (سعاد) للمرة الثانية فى مدينة (لندن) بعد أن ضارت من بيروت لمتابعة الإصابة الخطيرة (لناى) وتلتقى بزوجه داخل حجرة العناية المركزة حيث يرقد (ناى) كما أنها هى الوحيدة التى أمكنها ملاحظة حركة الاصبع الصغير فى كف (ناى) والتى كانت تمسك به فى راحتها وتطلق صيحة الفرح إلى زوجته وداد قائلا: "وداد.. ناى حى". ثم تصاحب الأسرة إلى المستشفى الجديد (شارنج كروس) حيث التجهيزات والمعدات الطبية الأكثر تقدما فى توفير عناية أكبر لحالة (ناى). ثم تقوم باملاء رسالة صحفية إلى حريبتها فى بيروت، لكى تزف النبأ السعيد.

وتخدم (سعاد) العنر الأعظم من مشاهد السرد السينمائى وفيما يلى النص السردى لمشاهد مشاركتها فى الحكى.

١- تظهر (سعاد) فى المستشفى البريطانى وتحاول أن تعرف ظروف الجريمة وسأل (وداد) عن قاتل (ناى)؟.

٢- يحضر الاستاذ (محمود) وهو مندوب منظمة التحرير الجزء الأخير من المناقشة ويطلب من (سعاد) الكف عن الحديث لأن للبولىس يحقق فى القضية. و(سعاد) تسأل فى انكار وتقول أى بولىس ذلك الذى سيهتـم بقضية (ناى) ويصطحب (محمود) الزوجة وتطل (سعاد) فى الغرفة بمفردها. ثم يرى (ناى) وهو يرتعش وتفسح (سعاد) دورا للداعيات الذكرى لدى (ناى) حول سفره إلى الكويت فى عام (١٩٦٧) ثم رجوعه إلى بيروت بعد عشر سنوات فى عام ١٩٧٧ (ماضى).

٣- فى مقر جريدة (السفير) فى (بيروت) يحضر (ناى) وتكون (سعاد) موجودة.

٤- (سعاد) تخاطب من (لندن) زميلها (سالم) فى بيروت وتلى عليه رسالته بحالة (ناى) الصحية سبق الإشارة إليها فى حكى (أبوناى) (حاضر) ويظهر خطيبها السابق (غسان).



نفلا شمعون زوجة ناجي

٥- (عسان) يصلح حب (سعاد) إلى إحدى الكافيتريات ويقدم لها عرضا معريا ٣٠.٠٠٠ ثلاثون ألف لرايك شهريا وشقة للعمل في مجلة ستصدر في باريس وعندما تسأله عن سبب هذا العرض المغري؟ يقول بصراحة أريد ابعادك عن موضوع (ناجى العلى) ويذكرها بحبه لها ويكرر بأنها تتحرر لو ربطت نفسها (بناجى) ثم يردف قائلا ناجى ميت ميت فتقوم وتتركه وتغادر المكان (حاضر).

٦- تجرى (سعاد) بسرعة داخل طرقات المستشفى وتفتح غرفة (ناجى) فلاتجده وتبحث عنه وتجده فى مكان آخر وتسال الفريق الطبى الذى كان حوله لماذا لم تجروا له العملية؟ ولماذا رفضتم عرض الطبيب للسوفيتى بالمشاركة فى العلاج؟ وماهى نواياكم بالضبط فيحرجها الممرضون بالقوة ويغلقون الباب وتنتظر هى من خلف الزجاج (حاضر).

٧- مقر جريدة (السفير) والحديث يدور حول قرب الاحتياج الاسرائيلى (بيروت) وتتدخل (سعاد وتسل (ناجى) متى يتحرك حنظلة فيسال من الأخت؟ ويتم التعارف بينهما(ماضى).

٨- (سعاد وناحى) يسيران فى شوارع بيروت والحديث مازال مستمرا حول شخصية حنظلة ويبدو أنها شخصية مماتة لطفولة ناحى تقترب سيارة يعودها (عسان) حطيب (سعاد) والتي قد انتهت العلاقة معه يتوجه ناجى إلى موقف سيارات (صيدا) ويتواعدان على اللقاء فى المساء للذهاب إلى حفلة (ابوالفوارس) ماضى.

٩- (سعاد) مازالت واقفة خلف زجاج الباب فى المستشفى (حاضر).

١٠- (سعاد وناجى) يسيران متوجهان إلى حفلة (ابوالفوارس) وهو أحد اقرب المعظمة لا يبدو عليها الاسجام من الحفل الذى يبدو مستقرا وتنتهى الحفلة و(ناجى) يبول على أشجار البرنقال التى زرعها (ابوالفوارس) ويغادر المكان (ماضى).

١١- مقر جريدة السفير (ناجى) يتم بعض رسوماته وتحضر (سعاد) وتبدي اعجابها وتطلب منه إقامة معرض لوحاته وتقول إن بعض ضيوف حفل (ابوالفوارس) قد ظنوهما على علاقة حب يضحك متعجبا ثم يدعوها على الغذاء بعد أن يعرض لوحاته على رئيس التحرير لكن انفجارت القنابل

- واطلاق الرصاص في الشارع يحاصر الجميع داخل المبنى ويصر (ناجي) على التوجه إلى بلده في مدينة صيدا (ماضي).
- ١٢- التاكسي يمر وسط الانفجارات وهو يحمل (ناجي) إلى صيدا (ماضي) وتستمر بعض المشاهد الخاصة بناجي في (صيدا).
- ١٣- داخل صحيفة (السفير) المحررون يستعرضون أحدث لوحات (ناجي) التي أرسلها من صيدا وبينهم تقف سعاد (ماضي)،
- ١٤- مشاهد يسردها (ناجي) داخل صيدا ومحاولة الهرب من الحصار إلى بيروت ماضي.
- ١٥- مقر إحدى محطات الإذاعة التابعة للجهة الفلسطينية اللبنانية بينهم (سعاد) حيث تحضر فتاة وتحبرهم نبأ القبض على (ناجي) في مدينة (الدامور) وتقول إنه ربما يكون قد قتل (ماضي).
- ١٦- سعاد تجرى في الشوارع بلاهدف (ماضي).
- ١٧- مقر الحريدة رئيس التحرير يبدى أسفه على موت (ناجي) ورئيس التحرير يطلب من المحررين ومعهم (سعاد) إعداد صفحة كاملة من لوحات (ناجي) وأنه سيقوم بكتابة كلمة في الصفحة الأولى (ماضي).
- ١٨- يدخل (ناجي) إلى الجريدة وتحدث المفاجأة التي تسعد الجميع ومنهم (سعاد) وتقام حفلة بذلك المناسبة (ماضي).
- ١٩- مشاهد للحراب والتدمير والغارات على بيروت (ماضي).
- ٢٠- (سعاد وناجي) يتوجهان لزيارة أحد معسكرات المقاومة اللبنانية الفلسطينية ويتحدثان إلى الفتاة (لينا) وهي لبنانية مسيحية وخطيبها (عارف) الفلسطيني المسلم وتحدث غارة فوق الموقع. تسقط لدفاعات الأرضية طائرة إسرائيلية (ماضي).
- ٢١- داخل محطة الإذاعة ترى (سعاد) أثناء قراءة المذيع لخبر إسقاط الطائرة مشهد أخرى دحيلة حول التدمير الحادث في بيروت وعمل (ناجي) في الجريدة (ماضي).
- ٢٢- (سعاد) داخل استديو الإذاعة حيث تشارك المجموعة في العمل مع استمرار الغارات الإسرائيلية (ماضي) ويستمر الحكي المتوازي بالتبادل بين قيام (ناجي) بالرسم وتزايد الخرائب والدمار (ماضي).

٢٣- (سعاد) تبكى بعد أن قبلت المقاومة الفلسطينية الخروج من بيروت (ماضى).

٢٤- (سعاد) تقوم بتضميد جرح أصاب (ناجى) من جراء ضربه للزجاج أثناء العمل وسماع انباء وقف اطلاق النار فى الجريدة و(ناجى) يحتج إلى وقف النار (ماضى).

٢٥- مجموعة مشاهد تعرض لحالة الصمت بعد قبول وقف اطلاق النار وتستعرض توقف العمل فى استوديو الإذاعة (ماضى).

٢٦- داخل استوديو الإذاعة يحضر أحدهم حيث (ناجى وسعاد) وآخرين ويطلب منهم ان يدون كل واحد منهم رغبته فى المكان الذى يود السفر إليه بعد ترحيلهم من (بيروت). (ماضى).

٢٧- (سعاد) تودع مع (لينا) كتاب المقاومة الفلسطينية الخارجة من بيروت وتقف معها أثناء تقديم (لينا) ذبلة خطوبة لصديقها الفلسطينى (ماضى).

٢٨- مجموعة من المشاهد تعرض لخروج (ناجى) من لبنان بعد عدم الموافقة على تجديد اقامته فى بيروت وذهابه للعمل فى الكويت ثم ترحيله إلى (لندن) (ماضى).

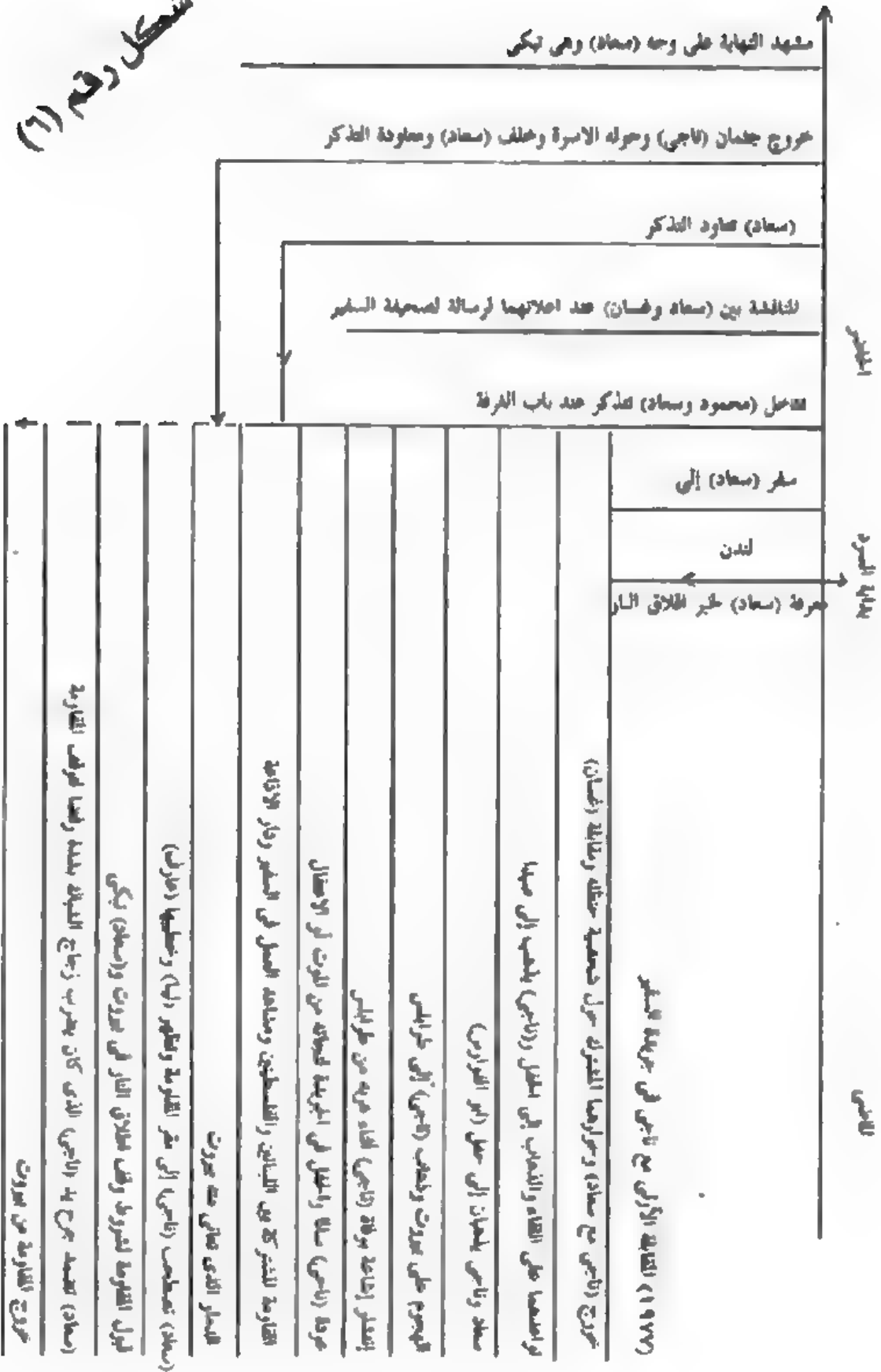
٢٩- فى منزل (ناجى) يقول الأستاذ (محمود) وفى حضور (سعاد) أن أمر الله قد تم بهبوط حاد فى القلب ويسأل عن مكان الدفن؟ والزوجة تقول أنها (عين الحلوة)، طبعاً، (محمود) يقول أن ذلك مستحيل وتتدخل (سعاد) وتقول فيها وصية (ناجى) ولا بد للوصية ان تنفذ (ماضى).

٣٠- فى المستشفى يحتدم النقاش بين (سعاد) وخطيبها السابق (غسان) وعندما تسأله عن سبب تدخله يقول بأنه صديق (محمود) وبذلك يصبح صديق لعائلة (ناجى) وأن إقامة الجنازة فى (عين الحلوة) تعنى موت العشرات وقيام المشاكل، فتزد (سعاد) إن (ناجى) أصبح مشكلة لكم حتى بعد موته. والجثمان يخرج فوق الترولى يدفعه ممرض وخلفه يسير مجموعة من الأهل والأصدقاء وتتخلف (سعاد) وهى تبكى وتنتظر إلى الموكب الذى يسير فى ردهات المستشفى.

وتتلو كلمات (ناجى) فوق وجه سعاد الدامع وهو يقول : " أفكرى التقطها من أحاسيس الناس ولا أنكر أنتى تلقيت يوماً نقداً حول رموى من فئات شعبية، أعلم أننى سأواصل الطريق فأنا على موعد هناك بعيداً ولن أحلقه سنلتقى ذات يوم



# شبكة رقم (٦)



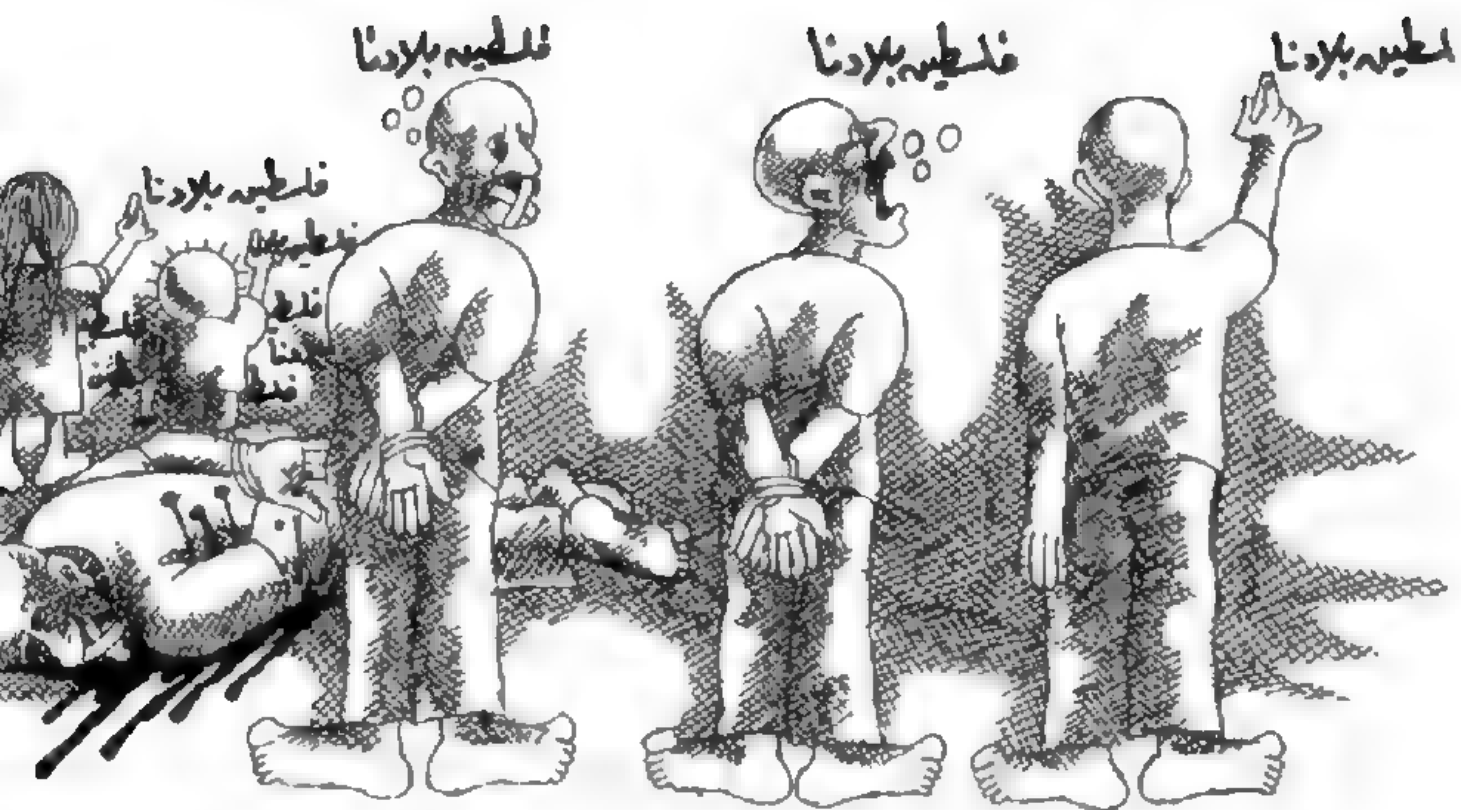
حاملين صورة الوطن في العيون وندق ساريه علم فلسطين في تراب الوطن  
وسيمتد (حاصر)

وكما هو مدون من تفريغ مشاهد السرد الخاصة (سعاد) ومن شكل (٦) الرسم  
البياني التالي فإنه يمكن ملاحظة النقاط التالية.

١ - تتميز شهادة (سعاد) بالطول النسبي داخل النص السردى وتعتبر في المرتبة  
الثانية - من حيث احتوائها على قدر المعلومات - بعد ما تقدمه شهادة  
(ناجى العلى).

٢ - تتحلل الشهادة مقاطع سردية أخرى فتتمثل انقطاعا في التوالي ولكنها تعكس  
مدى ما يتمتع به الكاتب من حرية في ادخال عناصر أخرى تضيف التنوع في  
التشكيل الروائى. وهو ما يؤكد ان جماليات التشكيل لا تعتمد على التوالي  
السردى ولكن على تحليلات التنوع مما يخلق مزيجا من الترقب والتشويق  
ويوسع من أفق بنية الشكل الروائى.

٣ - وتبدأ الأحداث ويظهر تداخل (سعاد) فيما يلي بداية السرد بغير وهو الوقت  
الذى تستغرقه وكالات الأنباء في نقل خبر إطلاق الرصاص في (لندن) إلى  
وصول الخبر في دار جريدة السفير ومعرفة العاملين بالجريدة ومن بينهم  
(سعاد) ثم سفرها إلى (لندن) ويؤجل ظهورها المباشر فترة وعندما يحين  
ذلك فإن ممارستها للحكى تنسم بالكثير من السرد التقليدى فهي تبدأ في العودة  
واسترجاع الأحداث من عند ابعاد نقطة في ذاكرتها المشتركة مع (ناجى)  
وتعود إلى عام (١٩٧٧) عندما عمل (ناجى) معهم في جريدة (السفير)  
وتتوالى الذكريات واحدة بعد أخرى في نفس اتجاه الزمن من الأبعد حتى  
الأقرب ثم الأكثر قربا حتى اللحظة الراهنة حيث كانت تقف خلف باب  
الحجرة تتأمل من وراء الزجاج جسد (ناجى العلى).



لقد افردت الدراسة جزءا غير قليل، وبشيء من التفصيل في بحث بعض خطابات الحكى المختلفة داخل الخطاب الكلى للسرد ومن ملاحظتنا على تلك الخطابات نستطيع أن نكشف نوعين من صيغ الخطاب السردى.

### **أولا الخطاب المسرود:**

هو ذلك النوع من خطابات الحكى والذى ينطلق من المتكلم/ الناطق بالحكى وهو يقف على مسافة - ما - تفصله عما يروى ويخبر. وهو يتوجه إلى مروي عليه سواء كان ذلك المروي عليه شخصية موحودة بشكل مباشر داخل الحدث أو إلى مروي داخل بنية الخطاب السردى، مروي عليه مفترض.

ويمكن أن يكون الخطاب المسرود ذاتيا عندما يكون حديث المتكلم الناطق بالحكى إخبارا عن ذاتيته أو حول ماحدث له فى زمن مضى أو هو يحدث نفسه ويخلو إلى ذاته. وهو فى كل الأحوال على مسافة مقدرة من الزمن هى تفصله عن زمن ماحدث وماينطق أو يخبر به ويكون الإسترجاع والتذكر نموذجيا لذلك الخطاب المسرود فكل ما رأيناه من استرجاعات لـ (ناجى) لأحداث النكبة والهجرة إلى الأردن أو لبنان والعمل فى الكويت ثم فى جريدة السفير هى من نوع الخطاب المسرود. وتأتى خطابات (سعاد) و(أبو ناجى) فى نفس المرتبة والتنوع فى التصنيف فيما عدا أجزاء سوف نتعرض إليها فى الفقرة التالية عند الحديث عن الصيغة الأخرى من صيغ خطاب الحكى .

### **ثانيا الخطاب المعروض:**

وفيه يكون المتكلم/الناطق بالحكى فى حوار مباشر مع شخصية حاضرة تتلقى دون وسيط ودون تدخل أطراف أخرى ودون الحاجة إلى متحدث أو رلوى بقل لنا شكل ذلك الحكى أو نصه. وهذا الخطاب المعروض يمكن أن يكرر ذاتيا وذلك عندما يتكلم المتحدث مع ذاته تعليقا أو تفسيريا - ليس على حدث وقع فى الماضى ولكن - على حدث يباشره الآن وتقع أحداثه مباشرة. وقد يكون مثال حديث (جان لوى ترينيتان) مع نفسه وهو يقود السيارة عفا فوزه فى سباق باريس مونت كارلو فى فيلم (رجل وأمرأة) وهو يعقب على كلمات حبيبته (أنوك ايميه) والتى أرسلت له تلغراف تهنئة بالفوز .

ويتساءل عن معنى أن تكتب لمرأة إلى رجل وتقول (أحبك) ثم يناقش نفسه كيف سيلتقى بها عندما يصل ثم نراه وهو يواصل ترتيب الأحداث فى عقله أثناء القيادة والفيلم من اخراج (كلود ليلوش).

كما يمكن أن يضاف إلى ذلك النوع حديث المتكلم/الناطق عندما يخبر المتلقى بشئ أو يحدث عن طريق السرد أو العرض ويحتفظ بنص كلام الغير وهو ما نسميه (دوريت كوهن) بالحديث أو المنولوج المستعاد والمنولوج المروي. ومثال ذلك هو الحكى الذى تقدمه (سعاد) وتتغل فيه نصوصا كاملة للحوار المنقول عن شخصيات مثل حوارها مع (غسان) فى المستشفى أو مع زملائها فى الجريدة أو لقاءها مع (غسان) فى الكافيتريا وعرض (غسان) للمغزى بثلاثين ألف فرنك وشقة ومحاولة تأثيره عليها والضغط بقصة الحب القديم بينهما وعلى نفس النهج يمكن تفسير كثير من مقاطع السرد فى رواية (أبوناجى) وحتى فى أجزاء مستعادة من رواية (ناجى) التى تعتمد كلياً على الشروود ومحاولات الاسترجاع.

ورغم أن هذا التقسيم حديث جدا فى الظهور إلى ساحة التنظير النقدي فإنه - من وجهة نظر الدراسة - مازال فى حاجة إلى الكثير من الفحص والتمحيص والإضافة.

وتستطيع الدراسة أن تقدم نوعا ثالثا من أنواع صيغ خطابات الحكى. صحيح أنها محاولات قليلة وشحيحة فى مجال الفن السينمائى ولكن رغم ذلك تستحق التأمل والتوقف أمامها. وهى على قلتها وتواترها تشكل مركب فنيا شديدا الخصوبة جدير بلفت الانتباه. ومن أمثلة ذلك فيلم "بيرو المجنون" إخراج الفرنسى (جودار) حيث يقوم البطل وأثناء تدفق السرد بالتعليق على ما يجرى من أحداث ثم يمارس التدخل المباشر فى تغيير مجرى الحدث.

وكذلك فى فيلم "ذات مساء ذات قطار" إخراج الفرنسى البلجيكى (دوفنيه) وفيه يعاد ترتيب الأحداث أكثر من مرة أمام المشاهد. وكذلك فيلم "العام الماضى فى ماريناد" إخراج (حان جنبيه) وفيه تذوب الفروق القاطعة على حدود الزمن بين ماضى ماضى وما هو مستقبل. وفى السينما العربية يمكن لنا رصد بعض للمحاولات مثل فيلم (مذكور ثابت) "حكاية الأصل والصورة" الذى ستفرد الدراسة قسما خاصا لمناقشته فى مرحلة لاحقة وكذلك فيلم "عرس الجليل" إخراج الفلمسطينى (ميشيل خليفى). حيث يأتى مشهد البداية مركبا من مجموعة من مشاهد تبدأ بمواجهة الحاكم العسكرى على إعطاء تصريح بإقامة حفل العرس بعد مواعيد حظر التجول. وعندما ينصرف الأب راجعا إلى أسرته مستقلا الأتوبيس فإنه يرى داخل الحافلة ويعرض علينا المؤلف مجموعة من المشاهد تدور كلها فى عقل الرجل مستبقا الأحداث، وقبل وصوله إلى قريته وتعاد تفاصيل ووقائع مأسوف يدور عقب رجوعه من ردود أفعال ومشكلات وأحداث وهو ما يدفعنا فى الدراسة إلى القول

بوجود صيغة أخرى إلى ماسبق من صيغ وهي صيغة تجتهد الدراسة في عبورها بمصطلح تأمل أن توفق في اختياره وتراه تحت العنوان التالي

### " خطاب السرد المعروض "

ولم يصح التعبير عن المصطلح الذي تقترحه فإنها تراه نوعاً من الخطاب حيث يمتزج العرض بالسرد في خطابات المحكى وقد يتم نقل نصوص الحوارات والمحافظة عليها كما هي أو يتم نقل روحها ومعناها مع إعطاء بيانات الجو المحيط بالحدث مثل المشاعر والانفعالات.

وعند هذا القدر ترى الدراسة أنها مهدت الطريق وفتحت الباب أمام سؤال مؤجل حان وقت الإجابة عليه وهو قضية الراوى الذى يتحمل عبء السرد والذى يعين صيغة الخطاب للمحكى ويرصده من موقع هو أيدولوجى فى الأساس - وهو عبارة موحزة تلخص الأمر على النحو التالى من يرى؟ ومذا يرى؟ وأخيراً كيف تتم الرؤية؟ .

وذلك مع عدم نفي المستويات الأخرى التعبيرية النفسية واللغوية. كما أن الدراسة ليست بصدد تلخيص التطور الحادث فى مجال النقد ولكنها تشير فقط إلى الانجاز الواضح لمجهودات المشتغلين فى البحث النقدى والتى أسفرت عن توفر أدوات جديدة ومعايير أكثر دقة فى فهم النص السردى وانطلاقاً من الاطار النظرى لهذا البحث فلى الدراسة تقترح منحسبه مساهمة ضئيلة فى اتجاه تطوير المشروع النقدى. وبحسبان كل الرصيد العظيم للإنجاز النقدى الجديد الذى هو فى مجمله ركيزة الانطلاق لهذه الدراسة فإن ما تطرحة الدراسة مشاركة فى قصة الراوى تقع على النحو التالى حيث ترى أن تجليات الراوى داخل النص السردى يمكن أن تصنف إلى نوعين من الرواة (راوى مشارك أو غير مشارك).

### ١- الراوى المشارك:

وهو ذلك الراوى أو الشخصية الموجودة فى ميدان الحدث والتى يكون لحضورها وقت حدوث الواقعة وشهانتها عليها وتتوفر لها الفترة على الفعل وتبدى من الأقوال الأفعال ما يجعل حضورها ضرورياً فى دفع الحدث وتطويره. وقد يقتصر وجودها ومشاركتها على الحضور فقط بالعيان والمشاركة دون الفعل ولكنها تحتفظ فى كل الأحوال بمشاعرهم وأحاسيسها والتى قد تخرج فى لحظة تالية أو تستعيدنها بعد سنوات.



## ٣- راو غير مشارك:

وهو ذلك الراوى الذى يحمل عبء الشهادة وينطق بالرواية ويتحدث عن الوقائع دون أن يجسد فى شكل ودور شخصية ماداخل نسيج النص السردي فهو دائما غائب عن ساحة الاحداث وغير فاعل فى وقت حدوثها فهو وسيط للراوى وحامل لأفكاره<sup>(١)</sup> وإن كان بعض الباحثين يذهبون إلى إمكان تشخيص وسيط للراوى فى بعض الأحيان<sup>(٢)</sup>.

إن هذا الطرح الذى تقدمه الدراسة كمساهمة فى المشروع النقدى الذى نعتزم فيه على آراء (أوسبنسكى وجنيت وميك بال وشلوميث كينان وآخرين) قد يكون محاولة لفض الاشتباك الناشئ عن إشكالية سطوة وذبوع بعض مصطلحات النقد السيميائى القديم والتي لم تعد قادرة على تقديم العون إلى المهتمين بالفن السيميائى، فضلا عن جموع المشتغلين بالبحث النقدى مثل القول بوجود كاميرا ذاتية وأخرى موضوعية، والقول بالممثل أو الشخصية عن الكاميرا وغيرها من مصطلحات النقد القديم والتي لم تعد صالحة لتفسير كثير من القضايا النظرية والمعالجات التطبيقية وحتى لا يكون حديثنا تزيذا حول ماهو حادث أو تكرر لما سبق وناقشناه فى أجزاء سابقة حول انتقاد النقد السيميائى إلى ممارسات حديثة مزودة بأدوات نقدية علمية تراكب ماهو حادث من حولنا فلقد أضفنا مساقدا يشير إلى كم الفوضى النقدية للشائعة، والتي توصف مدى حاجة القارئ فضلا عن الناقد إلى تحديد وتطوير فى النظرية النقدية ليعود للمصطلح دلالاته الصحيحة ومعناه الواضح ولكى تنتهى العبارات المبهمة والأفكار الضبابية<sup>(٣)</sup>.

(١) Mieke, Bal, "Narratology", OP.Cit, P. (119).

(٢) Shlomith, Rimmon-Kenan, "Narrative Fiction" OP.Cit, P. (104).

(٣) تكتب المحررة العسة للعدد الأسبوعى من جريدة الوفد تقول فى حلقة السبت الماضى قدمت درية شرف الدين والمخرج طلعت محمد ... الفيلم الفرنسى رجل وامرأة وهو من إنتاج الستينات وقد حقق نجاحا جماهيريا وصحيا وكان نموذجاً عذبا للسينما الرومانسية، ورغم أن فرصة كلود لولوش قد استخدم مدرسة حديثة أو كنت كذلك فى الستينات إلا أن المشاهد العادى قد استوعب الفيلم وتفاعل معه... ولمثير للدهشة أن موضوع رجل وامرأة لايصمد على حدوده بالشكل التقليدى الذى تعونت عليه السينما المصرية. وانما هو حالة من الحب والشجر لنبييل... بمعنى أن الفيلم لايقدم الاشحة هائلة من المشاعر والتقبل من الاحداث... (محادثة خير الله، ص ١١ عدد ٥٢٤ يوم الخميس ١٢ مايو ١٩٩٤).



وتخلص الدراسة من استعراضها للنص المفيما (ناجي العلى) إلى تجليات الراوى أو ما يشكل الرؤية السردية داخل العمل حيث يتناوب عليها عدة رواة يمكن تشخيصهم وتسميتهم من خلال حضورهم وتفاعلهم بالحدث. ويمكن تتبع أفعالهم فى تطوير عملية السرد، كما يمكن دراسة ردود أفعالهم على المستوى العركى والنفسى من خلال المشهد المروى ولقد رصدت الدراسة مشاهد للسرد لكل شخصية وبينت بالرسم المعالجات السردية لثناء قيام الشخصية بالحكى

لكن نظل هناك مشكلة أساسية تتمثل فى تلك المشاهد التى تسرد على الشاشة دون إسناد ونفقد لوجود راوى مشارك يتم الاسناد إليه وتعتمد شهادة. وبالرجوع إلى (شكل ١) سوف نجد المساحة السردية منذ بداية عرض الفيلم وتشمل ما قدمته الدراسة على أنه البداية الأولى وكذا البداية الثانية وحتى مشهد نقل (ناجي العلى) إلى المستشفى خالية من الاسناد السردى ولا يوجد راو مباشر ومشارك فى الفعل ولكن لما كن كل سرد لابد له من سارد فإن مسؤولية النطق بالرواية والأخبار عما حدث تعود إلى ذلك للوسيط الذى يقع خارج الحكى ويعرض من جانب الراوى بمهمة الأخبار. وعند تحليل دور ذلك للوسيط الذى يبدو مما يتوفر له من معلومات وقدرة فائقة فى الالمام بالتفاصيل مثل قدرته على الاستغال من المراعى الموجودة فى التلال خارج قرية (الشجرة) ورجوعه السريع إلى القرية والدخول إلى المنزل ثم التقل بحربة خارج المنزل والذهاب إلى حيث الهجوم اليهودى على السكان والعودة إلى (ناجي) ...إلخ.

ثم فى ذهابه مرة أخرى إلى (لندن) وقيام الراوى بسرد ما يدور بين (ناجي) وزوجته وقيام ذلك الراوى بتنوع مسار (ناجي) خارج المنزل وركوبه للعربة فى لحظة انطلاق الرصاص ونقله إلى المستشفى كل ذلك يعود إلى راو كلى المعرفة تتوفر له مزايا ومعلومات وقدرة على السرد تفوق كل قدرات الشخصيات منفردة أو مجتمعة معا.

ونأتى انصيعة السردية الثالثة فى شكل المونولوج للطويل الذى يطبق به (ناجي) لثناء سير العربة فى طريقة من المنزل إلى الجريدة والحكم السريع على ذلك المونولوج هو نسنته المباشرة إلى (ناجي) خاصة وأن صوت (ناجي) وصورته وتطابق وتزامن حركة الشفاة مع نصر الكلام تحفظ نصديق ذلك الاسناد وتلك النمبة.

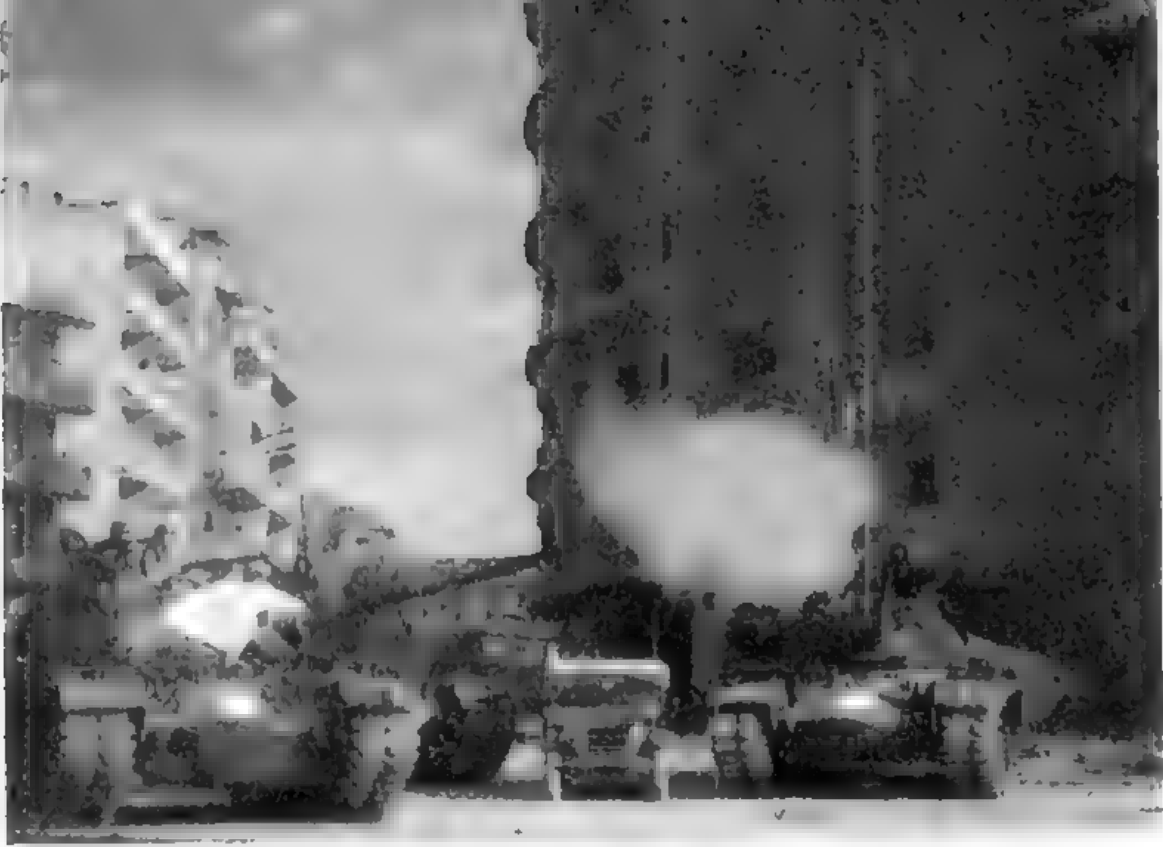
ولكن تلك المشاهد السردية سبق وأن أوردت الدراسة ما لبثت نسبها إلى وسيط للراوى واندى بينت للدراسة أنه هو ذاته الراوى كلى المعرفة وبناء على ماتقدم فإن

هذا المقطع السردي هو من نوع الموبولوج المروى والذي يستعاد بواسطة راو خارجي وليس بواسطة (ناجي).

ونفس القول ينطبق على الموبولوج الأخير الذي يتم التصق به منسوبا إلى صوت (ناجي) وتظهر بعض أجزاءه على وجه (سعاد) وهي تبكي ويظهر الجزء المتبقى على مشاهد لأطفال الحجارة في نهاية الفيلم.

ويطرح وجه المؤلف والمخرج واضحا رغم محاولتهما للتخفي وراء صيغ للحكي. فخطاب المؤلف ونبرة صوته تأتي في بعض الأحيان غائبة على محاولات الخفاء والاختباء خلف إحدى الشخصيات.

كما أن التحليل اللغوي للصيغ داخل جمل النص من خلال البناء الصرفي والنحوي لنص وليس البناء الوظيفي سوف يكشف لنا بالضرورة وجود شخصية المؤلف والمخرج في صراحه ووضوح. غير أن ذلك الموضوع يحرج بالدراسة عن دائرة اهتمامها ومجال بحثها.



القنارات الإسرائيلية تنشر الدخان والدمار

## التشكيل المكاني

يتوفر للنص السينمائي تشكيلة فائقة التنوع من مفردات المكان وتتباين عناصر المكان وتختلف فيما بينها وتتراوح أماكن السرد فيما بين المشاهد الريفية لقرى فلسطين ومشاهد الصحراء في زمن الشتات والهجرة إلى مشاهد المدينة العصرية.

وهذه الأخيرة، المدينة العربية ذات النمط الحديث من العمارة والطرق إلى جوار المدينة الأوروبية والتي تمثلها منطقة شبه ريفية من ضواحي العاصمة البريطانية (لندن).

غير أن كل هذه المفردات على قدر ثرائها في التنوع والاختلاف لا تحظى كثيرا بالثاني الواجب في إبراز ملامحها وتأمل أبرز خصائصها. ويحتل الريف الفلسطيني جملتين وصفتين فقط تأتي الأولى في مشهد البداية حيث يقوم الطفل (باجي) بحراسة قطيع الأغنام فوق ربوة تطل على مبانى القرية. فالوصف هنا يختزل إلى الحد الأدنى الذي يكفي فقط للإخبار دون تأمل العناصر المكانية أو إبرازها ويكتمل الوصف بمشهد ترداد فيه الجرعة الوصفية حيث يتم استعراض كثير من التفاصيل الخاصة بأصحاب المنزل وبعض الممارسات اليومية المنزلية.

في طغيان عنصر التوالى والتعاقب الحدثى من خلال الأخبار بهدر تماما كل عناصر التشكيل المكاني في مرحلة التشرذم والشتات ورغم الثروة الهائلة التي تشكلها عناصر المكان في المباني العشوائية التي لا بد وأن تكون قد نشأت في مرحلة إنشاء وبنو المخيمات إلا أن السرد السينمائي يتجاهل ذلك لصالح التوالى الحدثى.

وتأتى مشاهد الدمار الذي حاق بالعاصمة اللبنانية زاحرة بزخم هائل من المفردات وتبدو بشكل جميل تفاصيل الخراب والدمار مع دراسة متأنية لتفاصيل مدروسة نصف عناصر الحياة وسط الحرائق وانهيارات الأبنية مسجلة دراسة الصراع من أجل البقاء ومقاومة عناصر الفناء.

فالمكان ليس هو مجرد الموقع الجغرافى أو الموقع الذى يربط فى مساحته الممثلون أو يتجولون بداخله. وليس أيضا مجرد التخوم والحدود والخطوط الفاصلة بين مواضع من المكان. وأخيرا ليس هو الشكل والأبعاد والمسافات الرياضية للبعد أو للقرب بالمعنى الفيزيقي لحساب المسافة والبعد. صحيح أن كل ما تقدم من مفردات تساهم فى خلق المفهوم العام للمكان لدى الشخصيات ولكن الأهم من كل ذلك هو ما ينطبع فى خيال ووجدان المتلقى من أحاسيس ومشاعر. وهذه الأحاسيس

والمدرجات تكون دائما هي علاقة جدلية، بين ماهو معروض أمامنا وبين قدرتنا على التلقى والتي ربما تكون أحاسيس ومشاعر وردود أفعال الشخصية إزاء المكان.

وبالتالي فمن المهم دائما أن تختبر كل امكانيات تشخيص المكان وأي مفردات أو أركان هذا التشخيص المكاني وتجلياته وبنية تشكيلاته هي المائلة أمامنا.

وعناصر التشخيص المكاني يمكنك إحصائها في:

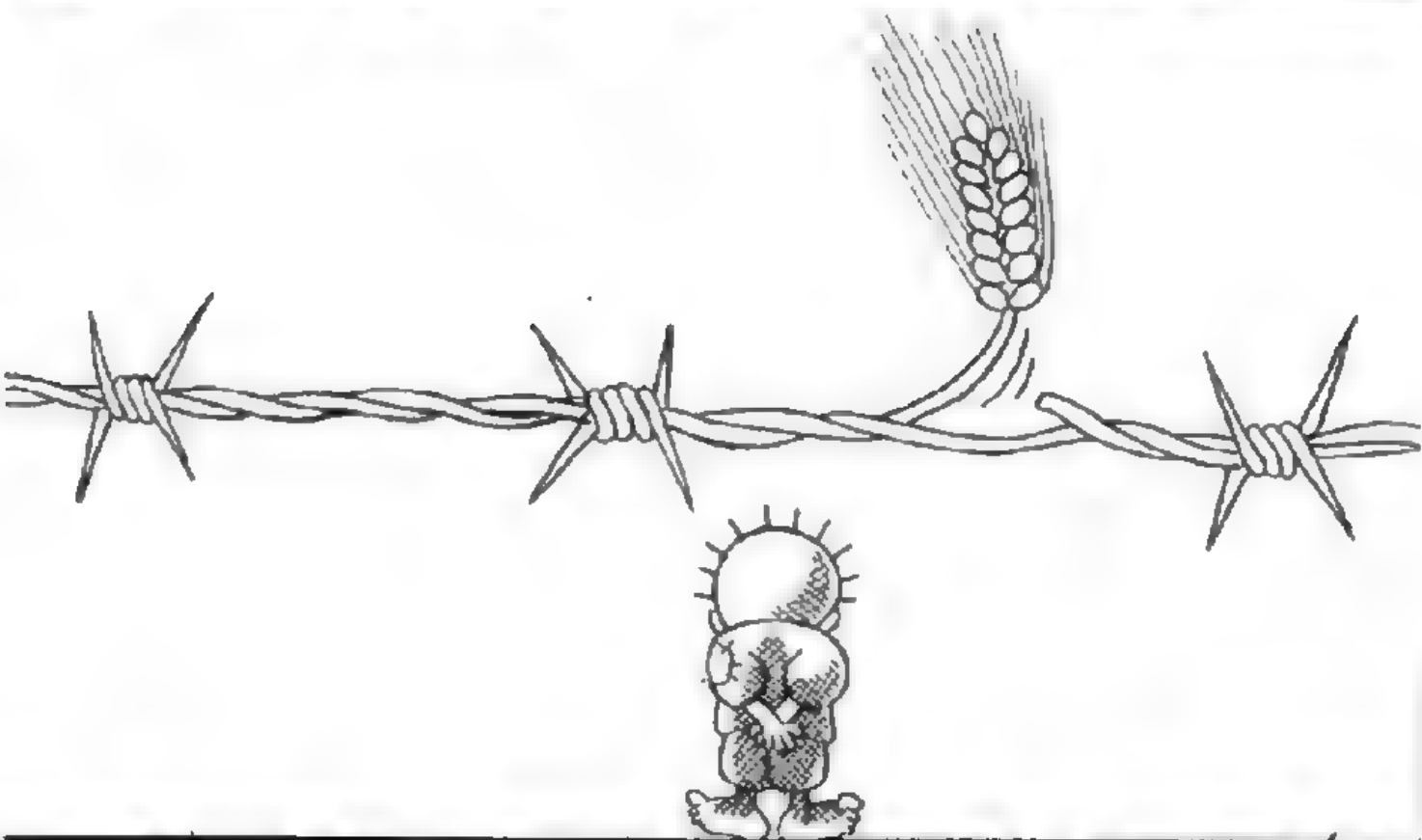
أ- مايمكن رؤيته من مفردات المكان.

ب- مايمكن سماعه داخل المكان.

ج- مايمكن الاحساس به أو الإحياء بالاحساس به والتي قد تصل إلى حد إبراز نوعية الملمس من نعومة أو خشونة يكون عليها المكان وبالطبع فإن المكان يمكن أن يخدم الحدث المردى بواسطة إحدى الطريقتين التاليتين:

١- أن يصبح مجرد الاطار الذي تدور فيه الأحداث ومن ثم فإن زخم التفاصيل وكثرتها أو شحها وندرتها لاتصبح ذات أهمية كبيرة فإبها تمثل شكل ومحتوى الأثار. وبالتالي فإن أي قدر من تفاصيل المكان يصبح كافيا للتعبير عن هيئة ذلك المكان. وهو ما تلاحظه للدراسة على الجزء الأكبر من فيلم (ناجي العلى). قرية (الشجرة) ومساكنها ومزارعها وتلالها ومراعيها تختزل إلى الحد الأدنى والضروري. بل إن فلسطين كلها يوحى بها ويرمز إليها من خلال تلك التفاصيل الشحيحة والتي لاتعطي تميزا أو خصوصية لقرية (الشجرة). والقرية لاتزيد عن تفاصيل منزل واحد والمساحة الخارجية لنفس المنزل ثم بضعة طرقات ضيقة تحيط بها صفوف من المنازل لا ترى إلا من الخارج فقط. وعلى هذا القدر من الوصف تتساوى قرية (الشجرة) مع غيرها من القرى بل لايمكن تمييزها عن قرية ريفية أخرى في لبنان أو سوريا أو مصر أو المغرب. ويتكرر نفس الشيء في حالة مخيم التهجير حيث يكون المخيم مجرد تجمع لمجموعة من سكان الخيام ويظل الأمر مجرد مكان بلاملامح قطعة ساكنة من المكان الخلفية ومساحة خالية تشغلها بعض الأحداث.

٢- أن يكتسب المكان دورا أكبر مما سبق فيتحول إلى معنى ويصبح موضوعا ذا طابع خاص ومميز ويتجلى المكان كفكرة وموضوع ويفرض على المشاهد وجوده بالكامل والمؤثر بكل تفاصيله وحكاياته وكأنه هو موضوع التشخيص



ذاته من أجل ذاته. وهنا يرتقى المكان من مجرد كونه خلفية أو ساحة للحدث إلى أن يتحول فيصبح كيانا فاعلا ومؤثرا في الحدث ومشاركاً فيه بدلا من كونه مكان وقوع الأحداث. وهو ما يتجلى بوضوح في المشاهد التي تدور في (بيروت). فالمكان الذي يحيطه الدمار وتحاصره في قسوة الدبابات الإسرائيلية. وكل تلك النيران والإنفجارات المحيطة بزوايا المكان وأبعاده. ثم حالة الإصرار والصمود والحياة التي مازالت تدب وسط حطام البنىات والعمائر تعكس التحدي والرغبة في البقاء ومواصلة الحرب ضد العدو الإسرائيلي فالمكان هنا يمارس تأثيراته على مسار الحكى. بل يمكن القول بأن المادة العكائية تصبح عاملا مساعدا وفي خدمة التعبير عن المكان وشخصيته. وتتحول الحفظة التي تقال خلال الحدث بأن ذلك الشيء قد حدث هنا إلى نفس مرتبة الأهمية التي نخبرنا بها الحكاية كيف وقع ذلك الفعل هنا والنحو الذي جرت عليه الأحداث والوقائع. وبالطبع فإن الرجوع إلى الرسم التخطيطي لفيلم (ناحي العلى) لوحة رقم (١) وكذلك لوحة رقم (٦) سوف يفسر لنا من خلال أحداث (بيروت) والغارات المستمرة وكذلك المشاهد التي تدور في المحباً وقت وقوع الغارة. والمشاهد التي تعقب ذلك عن البحث عن منزل القابلة (الدابة) لمساعدة المرأة الحامل. وأخيرا مشاهد القبض على المعتات وإعتقالهم جماعيا والتصفيات الجسدية للعناصر القيادية وغيرها تجعل من المكان قطعة حية من مسار الحدث. فلقد صار المكان موضوعا للتمثيل وليس مكانا للتمثيل، ذلك أن تكوينات هذا المكان ومفرداته هي التي وفرت وساعدت الأحداث على أن تقع على ذلك النحو. ودفعت مسارات الحكى إلى تلك النتائج. أما في الحالة الأولى فإن المكان ظل مجرد خلفية تحيط بالأحداث والوقائع. وشتان ما بين مستويات الإدراك لحسى وردود الأفعال النفسية عند الملتقى في كلتا الحالتين.



فنان السينما (نورسون ويلز)



## ثانيا. النص السينمائي "المواطن كين"

### مدخل:

من بين كل أفلام السيرة الذاتية لتلك الفترة يكون فيلم (المواطن كين) هو أكثرها أهمية وشهرة .. ويستحق التقدير لصيغته المبتكرة في بناء افلاش باك<sup>(١)</sup>

Maureen, Tarim, "Flash Backs in Film", New York: Reutledge, P. (112), 1989".

(المواطن كين) "هو أفضل فيلم على مر العصور".

في استفتاء مجلة "سايت أندساوند" "Sight & Sound (Winter 1971)" لا توجد أي مبالغة أو تهويل بشأن شهرة المواطن كين "أدريه زان" "يعاد اختياره بوصفه من أفضل الأفلام التي ظهرت حتى الآن"

"Oxford Companion To Film" London, 1976"

"في عام ١٩٥٨ أجمع النقاد على اختيار فيلم "المواطن كين" كأفضل فيلم في تاريخ السينما ويتكرر ذلك بصفة شبه دئمة"

### Film Encyclobidia

في الستينات برز فيلم (سارقوا الدراجات) بوصفه أفضل فيلم حسب استفتاء مجلة "الصوت والصورة"، ولكن سرعان ما عاد فيلم (المواطن كين) مرة أخرى للصدارة. Eric Rhode, "Ahistory of the Cinema", P. (287).

يظل فيلم (المواطن كين) مستحوذا على بؤرة الاهتمام لدى مختلف نقاد السينما، محتلا لموقع الصدارة بين كتابات المتخصصين، محورا لعديد من البحوث والدراسات الأكاديمية. فمنذ عام (١٩٤١) وحتى اليوم تعقد له العشرات من الكتب والدراسات، التي تحوى بين دفتيها لأشئ سواه. وهو مادة ثابتة في كل المرجع بمختلف اللغات. يثير اهتمام الباحث المتخصص، وتنفّح له شهية الفيلسوف<sup>(١)</sup>

(١) كتب عنه الفيلسوف الفرنسي (سارتر) دراسة نشرت في مجلة الشاشة الفرنسية عام ١٩٤٨.

Eric Rhode, "A History Of Cinema", OP.Cit, P. (533).

وتتعدد المعالجات النقدية وتنوع الدراسات الحديثة في مجال التفسير والتأويل بحسب الأحوال الفكرية لأصحابها من منطلقات جمالية وماركسية وسيكولوجية فرويدية واجتماعية بل ودينية، فالبعض يفسر فيلم (المواطن كين) بوصفه "محاكاة لمأساة المسيح" (١) وتعللت التأويلات المسيحية للفيلم. وفي فترة الستينات أنتشر تعبير أو مصطلح "تمط للمواطن كين" عند الحديث عن بعض الأفلام حتى أنه أصبح شذعا القول بسيطرة تأثير (أورسون ويلز) على أفلام منتصف الستينات والتي قيل عنها حقبة المواطن كين. ويدخل "المواطن كين" (٢)، مع غيره من كلاسيكات السينما، مادة دراسية في معظم المعاهد السينمائية. وهكذا تبرز أهمية دراسة وتحليل النص السينمائي لفيلم (المواطن كين).

غير أن هناك أهمية أخرى ومن نوع خاص، ونعني بها تلك الرابطة الوثيقة التي تمتد فيما بين فيلم (ناجي العلي) وفيلم (المواطن كين) والتي تعطى للدراسة شكلا متناسقا وبنية متوافقة. يلتقي فيلم (ناجي العلي) و"المواطن" في محاور متعددة وتتعدّد فيما بينهما مجموعة من أوجه التشابه والمماثلة.

١- فكلاهما يعتمد على أسلوب غير مألوف وصياغة أو شكل مغاير لما هو مسند وتجرى به الحال في السينما السائدة ومجمل الأفلام التجارية الشائعة.

٢- ويدور الفيلمان حول شخصيتين رحلتا عن الحياة بعد تواحد مفعم ومتأجج بالقرار وبالأفعال وحضور ملئ بالحياة والنشاط.

٣- يعتمد الفيلمان على فكرة إعادة رسم بورتريه للشخصية من خلال ما تقدمه السنة وتقارير وذكريات أطراف أخرى عاشت بالقرب من الشخصية المراد صياغة سيرتها الذاتية.

٤- يلتقي الفيلمان حول إشكالية تعدد روايات الشهود حول الشخصية وفي الوقت الذي يتنع فيه فيلم (ناجي العلي) أسلوب التداخي الحر أحيانا والشروء المقصود في أغلب الأحيان فإن أسلوب (المواطن كين) يحصع لشكل النحري ولإستقصاء العمدي من جانب فريق من الباحثين ينقبون عن خلفيا الشخصية

(١) Ian Jarvie, "Philosophy of the Film - epistemology, Ontology Aesthetics", Newyork: Routledge, 1987, P. (283-454).

(٢) Eric Rhode, OP.Cit., P. (593).

### الحقيقة - لسلوك وأفعال الشخصية.

٥ - تظهر الشخصية المحورية على الشاشة هية في راهنية زمن بدء المرد حيث يرى (تشارلز فورستر كين) على سرير المرض وقبل لحظات من وفاته. بينما تمتد مشاهد تواجده (ناجي العلي) حيا فتشمل لقطات في منزله وأخرى في السيارة ثم الشارع ولقطات الاغتيال وباقي اللقطات الخاصة بوجوده في غرفة للعناية المركزة غائبا عن الوعي.

٦ - يعطى كلا للفيلمين مسافة زمنية طويلة في حياة كل شخصية عبر مراحل سنية مختلفة. ويصل المدى الزمني في فيلم (ناجي العلي) الأعوام ما بين (٤٨-٨٧) ٣٩ عاما، و ٧٥ عاما في (المواطن كين) هي زمن القصة ويكون زمن المرد أسبوعا أو أقل وحوالي الشهر في فيلم (ناجي العلي) ويكون بدء التعرف على شخصية "ناجي" عند عمر يناهز العشر سنوات أمام كين" فيبدو في طفولة مبكرة جدا عند بدء تعرف المشاهد عليه.

### الرواية بالتفويض: قضية البحث عن الدلالة:

من الواضح أن الإجماع معقودا لفيلم (المواطن كين)، حول مدى أهميته في تاريخ السينما، وريادته في ابتكار واستحداث أنوار وحيل تعبيرية لم يسبقها أحد إليها. مثل شحن الصورة أو اللقطة الواحدة داخل المشهد بكثرة متباعدة من العناصر للمرنية -ثابتة ومتحركة- الأمر الذي يعزز من وهم عمق المجال داخل الصورة. والإجماع معقود أيضا بشأن تصنيفه ضمن قائمة أفضل مائة فيلم، وقائمة أحسن عشرة أفلام... الخ. وهذا الإجماع يمتد مرة ثالثة -إلى- الشكل السردى للفيلم. وتجمع كل المراجع، على القول بأن النمط السردى (١) "Type of Narration" يعتمد على وسيلة قص توظف أسلوب العودة إلى الماضي أو "الفلاش باك" حيث تقوم مجموعة من الشخصيات بتقديم شهادات متباينة في مضمونها ومقاصدها وتفسيرات مختلفة حول نفس الشخصية لو ذات الحدث (٢) أو أنها نظام من الأزمنة المتداخلة لذكريات بعض معلوني كين (٣)

(١) Wayne C Booth, "The Rhetoric of Fiction", OP.Cit., P. (149-163).

(٢) David Robinson "World Cinema" London. Eyre Methuen, 1987 (240-241).

(٣) (Eric Rhode), OP.Cit., P. (388-389).

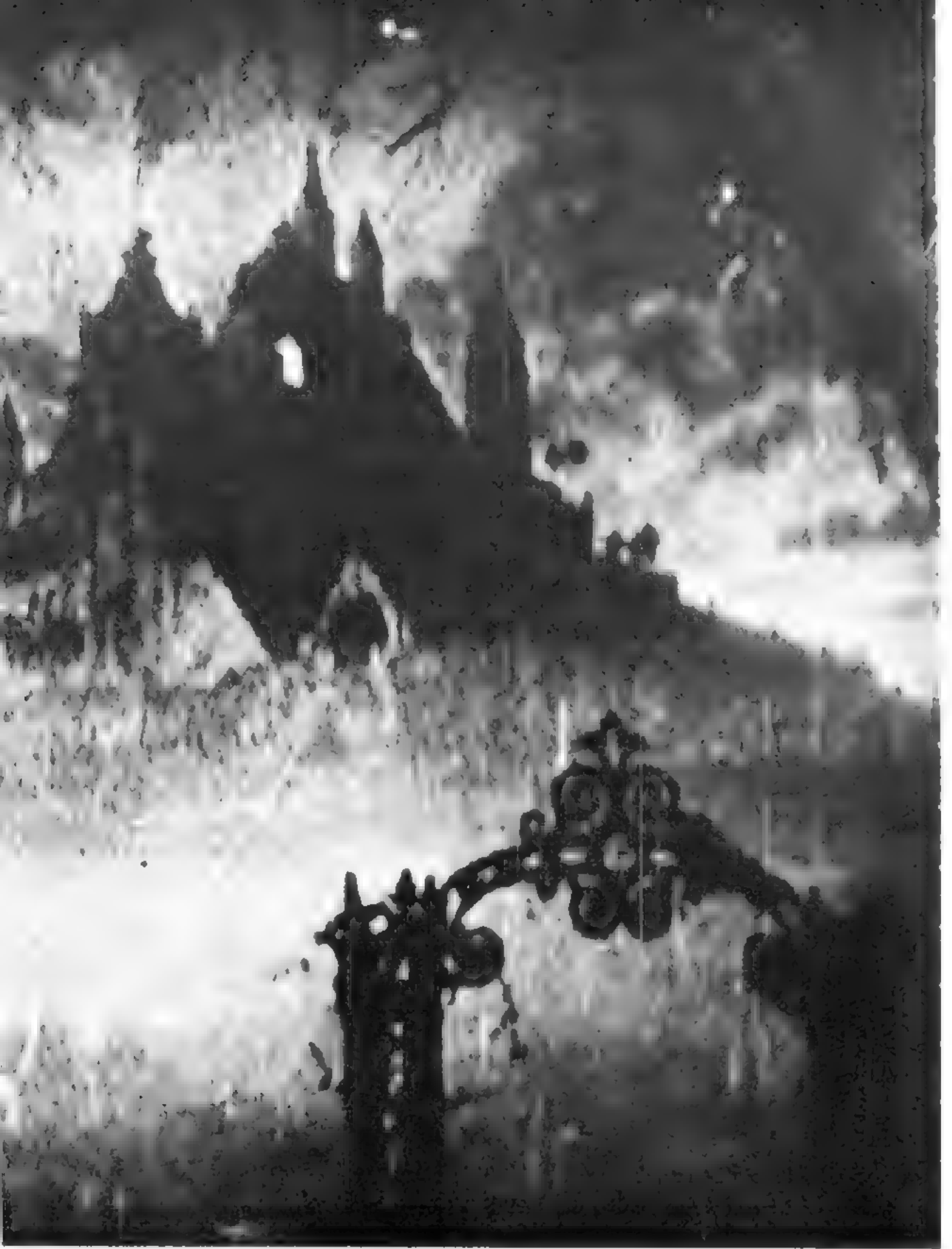
وبعض المراجع تصف هذا النمط من السرد فتقول "إن أبرز ما يبدو في بناء السياريو هي مجموعة من الذكريات التي لا تعتمد على التسلسل الزمني"<sup>(١)</sup> وكل هذه الآراء - مجرد عينة نما هو وارد في عشرات المراجع - تجتمع عند فكرة توظيف (الفلاش باك) من خلال استرجاع أحداث الماضي من منظور أربعة شخصيات وقع عليها الاختيار من بين العديد ممن التقوا أو عملوا مع "كين" لكن تظل الشخصيات الأربع، هي الأقرب، من الشخصية المحورية في فيلم (المواطن كين). وحيث يتم مقابنتها بواسطة طومسون (Thompson) للكشف عن ملامح شخصية (كين).

غير أن الدراسة تتحفظ كثيراً حول ذلك الاجماع الذى يذهب إليه النقاد وكذا العديد من المراجع فالتطور الحادث في مجالات النقد والخاصة بتحليل الخطاب الروائى والدراسات الخاصة بتحديث دور الراوى داخل النص السردى منذ أوائل الستينيات عندما قدم (بوث) كتابه للعمدة "بلاغة السرد" وما أعقبه من أبحاث ودراسات قد بلور علما جديدا هو "السرديات"، وهو ما يجعلنا نرفض النتيجة التى يتمحور حولها اجماع تلك الكتابات التى مازالت تعتمد الآراء القديمة ولم تلاحقها وتثريها بما هو جديد في النقد، وهنا يمكن للدراسة أن تطرح ماتراه تطويرا أو حتى بديلا عن وصف النمط السردى المستخدم في "المواطن كين"، بأنه مجموعة من الاسترجاعات / فلاش باك<sup>(٢)</sup>. وتفتتح الدراسة تطويرها على النحو الذى نفضله بعد قليل، حيث أن تعبير (فلاش باك) لم يعد قادرا على الوفاء بالمعنى الحقيقى لكشف وقائع حديث في الزمن الماضى.

---

(١) Liz-Anne Bawden, "Oxford Companion To Film", London: Oxford Press, 1976 P. (141).

(٢) David Bord Well & Kristin Thompson, OP.Cit., P 463



قلعة رانادر حيث يسكن نكين

وقبل أن نقدم الدراسة ماتراه بمثابة اقتراح أو تعديل في خصوص ما انفق عليه  
نقاد السينما حول أسلوب السرد من خلال الفلاش باك.

فإنه من المنطقي أن نتعرض الدراسة في شيء من الإيجاز إلى تقييم ملخص  
واف للحبكة السينمائية. وهذا الملخص يعتمد على تفريغ شريط الفيلم كما يعرض  
على الشاشة.

يبدأ الفيلم بصورة بوابة حديدية ضخمة يعلوها حرف (K) دلالة على اسم  
صاحب الضيعة والقصر "كين" والذي تستعرضه الكاميرا من الخارج في لقطة  
متابعة بحوار سياج مرتفع من السلك. وتتوقف الكاميرا أمام لافتة مكتوب عليها  
بالإنجليزية (ممنوع الدخول No Trans Passing). وتظل الكاميرا بالخارج غير  
قادرة على اجتياز السياج ولكن يتم الاقتراب تدريجياً ثم لاختراق السياج بواسطة  
العدسة (التلي فوتو) بحيث يبدو القصر كله غارقاً في الظلام. ولا ترى سوى غرفة  
واحدة بالدور العلوي تظل مضاءة ثم يطفأ النور وتصمت الموسيقى التصويرية.  
وإضاءة النور هو دلالة على قدوم الصباح ثم تضاء الأنوار التي تبدو من النافذة  
تعبيراً عن حلول الليل ويبدأ سقوط البرد.

ثم لقطة ليد نحتل جانباً من الشاشة وهي ممسكة بكرة زجاجية وتظهر شفاه  
يعلوها شارب وتتعلق الشفاه بكلمة واحدة هي (روزبند Rosebud). وتتراخي قبضة  
اليد وتتفلت الكرة الزجاجية وتتدحرج وتصطدم بالأرض ثم تنكسر وتدخل  
المرمضة التي تقوم بوضع ذراعي الشخص فوق صدره ثم تسحب الملاء وتغطيه  
تماماً دلالة على وفاته وتقوم بإطعام نور الغرفة. وباستثناء منظرى الشفاه التي  
تنطق بكلمة (روزبند) ومشهد دخول المرمضة فكل ما تقدم يتم رصده من خلف  
النافذة. لقد سجلت الأحداث في هذا الجزء بكثير من التفصيل والذي سوف يعيدنا  
عندما نعود إليه مجدداً لفحص المعاني الصمنية والدلالات التي تحتويها مشاهد  
البدائية.

ثم يظهر على شاشة سينمائية داخل دار عرض صغيرة لقطات لجريدة سينمائية  
"News on March" وهي جريدة سينمائية كانت تصدر عن مجلة تليم الأمريكية.  
وينطلق صوت المعلق في ذات الوقت الذي تعرض فيه الشاشة لقطات ومشاهد  
تؤكد سطور التعليق المقروء، وتشرحه وتزيد به إيضاحاً.

المعلق زانادو في فلوريدا هو أسطورة يحوى أكبر مساحة للرياضة والترويج  
(مشاهد لحدائق وملايات وحمامات سباحة وملاعب). وعلى صحراء خليج فلوريدا  
أقيم أكبر جبل خاص، وغرست من حوله مائة ألف شجرة وكسى الجبل بـ ٢٠ ألف

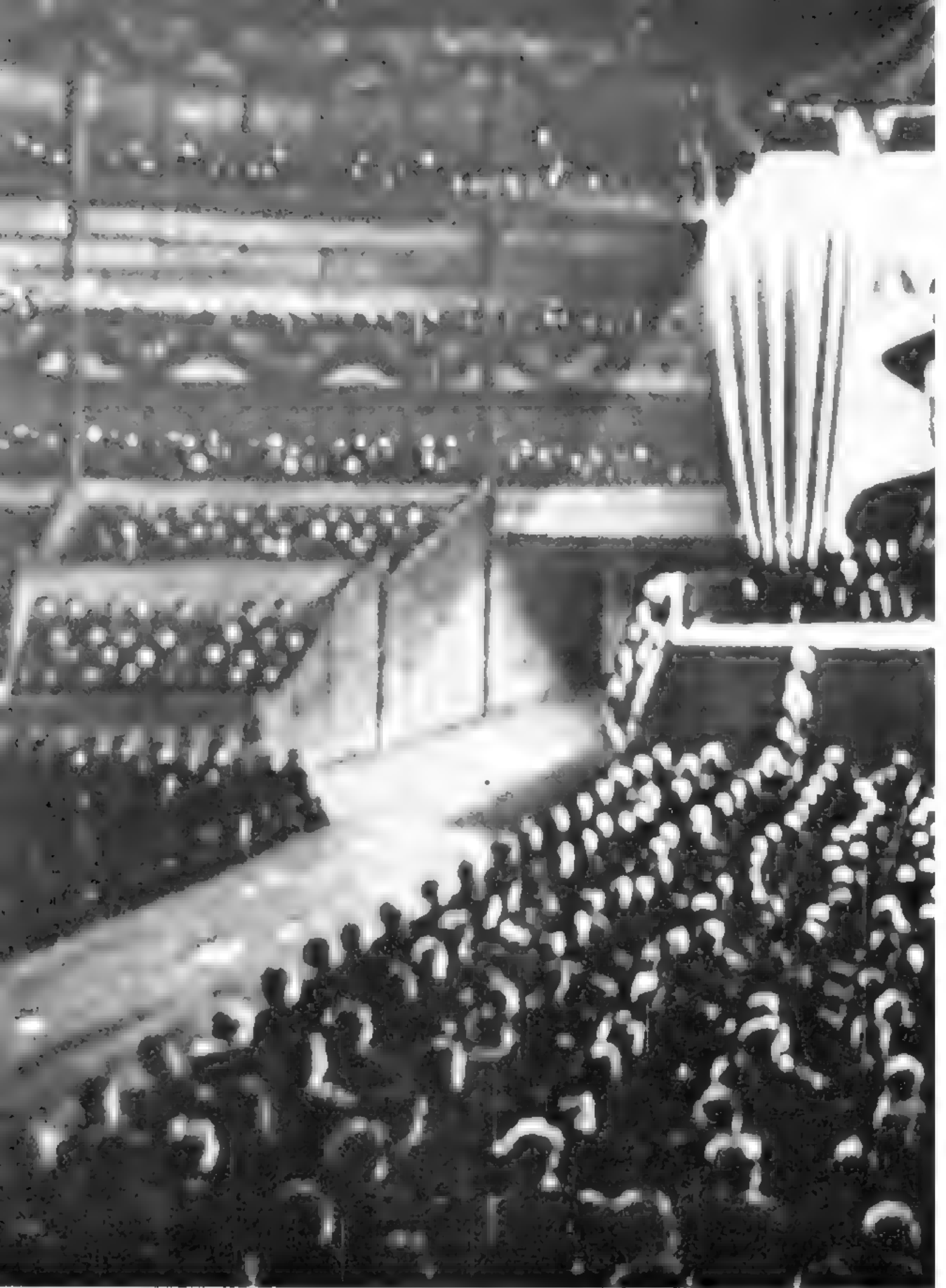


البوابة الضخمة للقصر يملوها حرف (K)



مؤتمر ادهابی لدعم نرشح (کین)





طن من الرحام وشيد فوقه القصر والتحف والمقتنيات والتماثيل واللوحات التي تكفي عشرات المتاحف (مشاهد لمجموعات مما سبق) اصطبلات خيول وحيوانات الغابة فيلة أمود جمال طيور سحالي فهي أكبر حديقة حيوانات منذ (نوح). ومثل للفراصة شيد قبرا ضخما إلى تكاليف إنشاء زانادو تلى تكلفة بناء الأهرام (مشاهد من الجنيزة) وفي الأسبوع الماضي سجد جثمان كوبلاي خان) الأمريكي شارل فوستر كين".

(مبنى قديم) (صوت المعلق) "من هذا المبنى كانت البداية حيث أصبح ملكا لـ ٣٧ صحيفة ومؤسسين للنشر وشبكة إذاعية وإمبراطورية من محلات التجارة والبقالة ومصانع للورق وأسطول عابر للمحيطات. إمبراطورية انتجت خلال خمسين عاما، ثالث أكبر ثروة في أمريكا وتتكون الجريدة السيماانية من عدة فصول قصيرة حيث يتصدر كل فصل عنوان خاص.

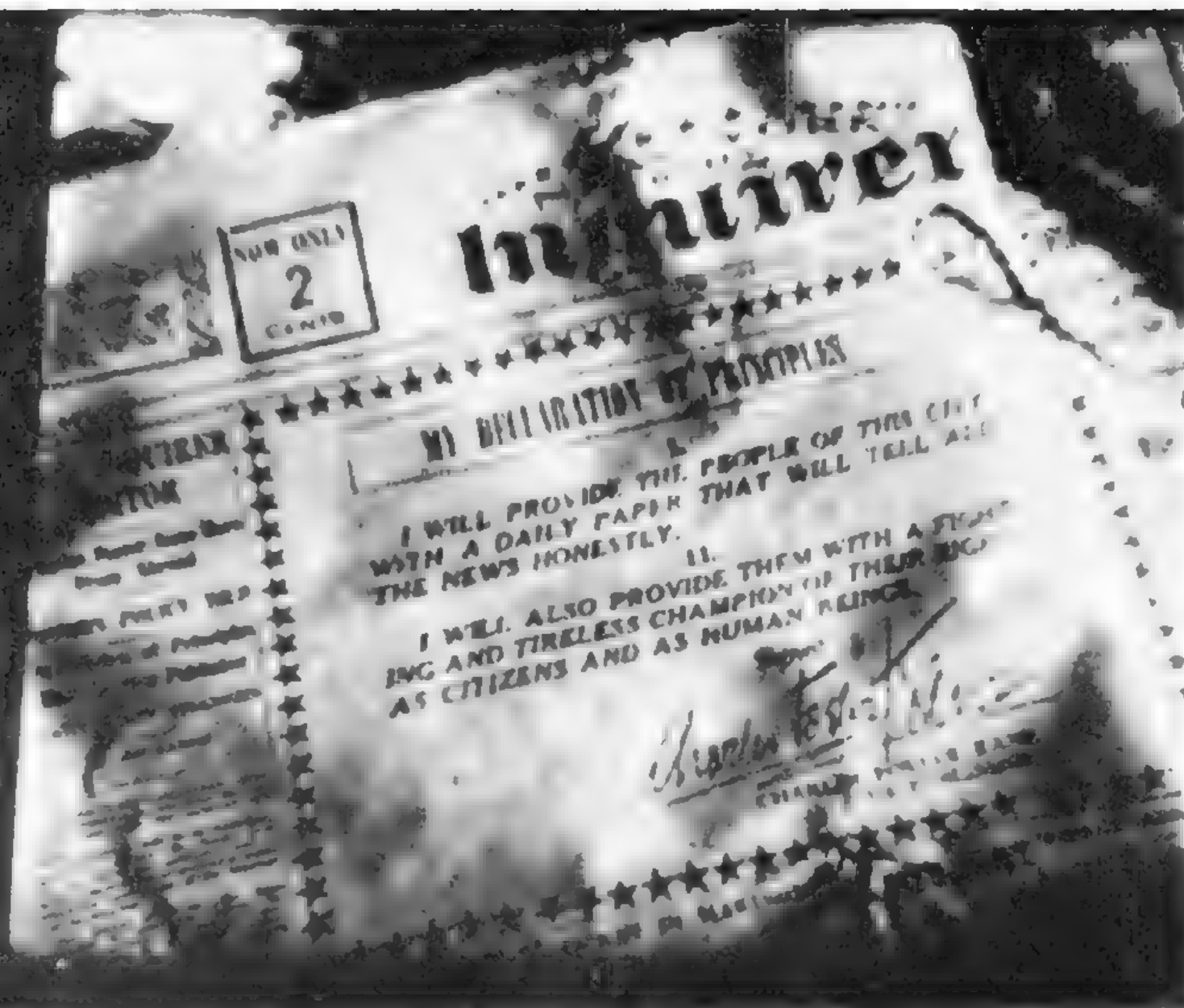
### البداية:

المعلق: بدأت الثروة الأسطورية عام " (١٨٨٦) (صورة للطفل الصغير ثم مع أمه في حضور مستر ثاتشر) "بعقد ملكية منجم فضة مهجور في (كولورادو) أعطاه أحد البرلاء لصاحبة الفندق المتواضع ماري كين " (ماري توقع على أوراق منح بنك شيكاغو) "حق إدارة المنجم ووضع لبعها تحت وصاية مستر ( وولتر ثاتشر) وبعد (٥٧) سبع وخمسين عاما وقف (ثاتشر) أمام الكونجرس ليوضح موضوع المنجم والضرائب المستحقة". (ثاتشر) " يقول الأسلوب الخطر الذي اتبعه (كين) في إدارة الملكية الخاصة يقطع بأنه سيوعى".

في اجتماع عمالي يقول رئيس اتحاد العمال أن (كين) أصبح فائسسيا لوحدة (أنا أمريكي وسأظل على الدوام أمريكيا توقيع فوستر كين)

١٨٨٥-١٩٤١

المعلق : "لقد دفع بلاده إلى الحرب مرة ورفض مرة الاشتراك في النشاط الحزبي عام ١٩١٩، وعاون في ترشيح وإنتخاب أحد الرؤساء وحارب من أجل الملايين وكان مكروها من الكثيرين. تزوج مرتين وطلق مرتين" (صور من الحرب العالمية الأولى وحفل زواجه من اميلي منرو) "الأولى ابنة أخ أحد الرؤساء وتركته عام ١٩١٦ وماتت عام ١٩١٨ في حادث سيارة مع ابنها وبعد ١٦ عام من الزواج (المعلق) لقد دفع بلاده إلى الحرب مرة ورفض مرة الاشتراك في النشاط الحزبي عام ١٩١٩، أنهار زواجه الأول، وبعد أسبوعين من الطلاق تزوج



كين ونعمد بإطلاع الشعب على الحقيقة

المطربة (سوزان الكسندر) ومن أجلها شيد أوبرا شيكاغو بتكلفة قدرها ٢ مليون دولار \* (صور للزواج وبناء الأوبرا وبعض العروض الغاشلة) "وقبل اتمام البناء كان قد طلق زوجته".

### في السياسة:

المعلق: "لم يحصل على أى منصب حكومى وكانت صحفه قوية ومؤثرة رشح نفسه مستقلا للكونجرس أيدته أفضل العناصر. وكانت الرئاسة هى خطوته التالية وهجأة منى بهزيمة ساحقة وصاعت منه الفرصة السياسية" (لقطات لمؤتمرات انتخابية ثم عناوين تحمل الهزيمة والفتنحة بعد طلاقه من (اميلى مونرو) وزواجه من المطربة المغمورة.

١٩٢٩

### أغلقت أكبر صحف كين

المعلق : "ثم ظهرت ١١ صحيفة جديدة".

لقطات للكساد وتوقف الصحف.

لكن امريكا ظلت تقرأ صحف كين

المعلق: "ظل كين نفسه مصدرا للأخبار".

لقطات تحمل بعض عناوين الصحف

١٩٣٥

المعلق : "ذهب كين فى جولة إلى أوروبا وظل يكرر "أنا أمريكى وسأظل أمريكى" (لقطات للقاءات وخطب وعناوين صحفية لحولة كين ثم عودته).

"وبعد عودته ظل يؤكد بعد ان زار (المانيا وايطاليا وانجلترا وفرنسا) وغيرها بأن الحرب لن تنشب".

المعلق: "لقد شارك فى بناء العالم ثم صار تاريخا" (صورة له وهو يضع حجر الأساس لأحد المنشآت والأسمنت يقع على ملابسه).

المعلق: "كان يحاول السيطرة ماأمكن على امبراطوريته المنهارة اعتكف وحاول أن يسيطر على مقدرات بلاده كما فعل من قبل".

(لقطات له داخل مزرعته والممرضة تنفعه وهو جالس على كرسي متحرك).



جولة (كين) الأوروبية مع من شبه هنار



هنا تخطت مخبرات (ناتشر)



المعنى: ثم بعد يتق به أحد أو يصنع إليه (النعى) صورة لسطور النعى وأتركته  
للنية كما ستترك كل البسر... كان هذا هو (شرنر فوستر كين) (لقدت من  
أخريات حياته ثم للموكب الجنائزى).

عندما ينتهى عرض الشريط يندى رئيس التحرير مسنر (ولسن) عدم رضائه  
عن الفيلم الذى وصفه بالسطحية وأنه لا يحمل وجهة نظر وأنه مجرد عنوان أو  
خبراً يقول "لقد مات هذا الرجل".

ثم يوجه فريق العاملين فى الجريدة المصورة ويقول المطلوب هو "إيجاد وجهة  
نظر أو فكرة يدور حولها الفيلم، ماذا كانت آخر كلماته" ويضرب من المحرر  
(طومسون) أن يقوم بعمل عدة مقالات وأن جرى حوارات مع كل من كان له  
صلة شخصية بمسنر (كين)، أو من عمل معه سواء من أحبه أو كرهه وكذلك  
زوجته لثانية (سوران)، وأهلك بالاتصال بكل من لديه تفسير للكلمة الأخيرة التى  
نطق بها من قبل أن يموت فربما كانت (روزند) هى الرسالة التى أراد أن يوصلها  
لنا.

### المقابلة الأولى:

- ملهى ليلى شبه مهجور بحلس (سوران) وهى محمورة والحرسون يقدم لها  
طومسون الذى مان يبدأ فى الكلام حتى تشور عليه وعلى الصحافة وبطرده  
وتطلب مزيداً من الشراب.

- يتحدث طومسون تليفونيا مع (ولسن) ويقول إنه فى (اتلانتك سيتى) حيث  
رفضت (سوزان) الكلام وأنه سيعود مرة أخرى إليها بعد عودته من (نيويورك)  
ومقبلة مدير أعماله (برنشتين) وفحص مذكرات (ثاتشر)

### فحص مذكرات (ثاتشر) وبناء ماضى (كين):

- متحف "ولتر باركنز ثاتشر"

مديرة المتحف تقول موجه حديثها إلى طومسون سوف يسمح لك فقط بالاضلاع  
على الصفحات من (٨٥ ١٤٢) والخاصة بالسيد (كين) من مذكرات مسنر  
(ثاتشر).

- سطور يعلم (ثاتشر) وصوته يقول لقد قابلته أول مرة فى عام ١٨٧١ مع  
لقطات لتوقيع عقد الهبة وبند الوصاية واحتفاظ البنك بكل الحق فى إدارة الثروة  
والاحتفاظ بها حتى بلوغ (كين) سن ٢٥ عاماً. ويحكى (ثاتشر) فى مذكراته عن





أول يوم عمل بعد شراء الصحيفة

أول عيد ميلاد بعد دخول (كين) في وصايته. ثم مزج سريع و(ثاتشر) يقول وسط حفل عيد الميلاد لقد بلغت الآن سن الرشد وسوف تتسلم كل ثروتك وهي سادس أكثر ثروة في البلاد و(كين) يقول أنا لأهتم بمناجم الذهب ولاأحفل بالبترول أو بأسطول البواخر ويترك المكان.

• (ثاتشر يتسلم تلغراف من (كين) لذي ذهب إلى أوروبا ويطلب منه شراء أحد الجرائد اليومية ويتم شراء أحد الجرائد للصغراء المتخصصة في الفضائح وتشن الحريدة مجموعة من الحمات لصالح العمل وسكنى الأكواح وكذلك بعض الفضائح. (كين) يوقع عقدا يتنازله عن كل الصحف وعن حق إدارتها بسبب الكسب و(ثاتشر يسأل (كين) بعد توقيعه بالتنازل عن الإدارة ماذا كنت تريد أن تكون؟ فيقول " كل ماتركته الآن من صحف ودور نشر كنت أريد أن أكون رجلا عظيما. فيرد (ثاتشر) ألا ترى نفسك عظيما؟.

العودة إلى متحف ثاتشر وطومسون بقلب الصفحت وتنتهي المدة الممنوحة له في الاطلاع.

## اللقاء الثاني - (برنشتين) :

• (طومسون) يسأله عن معنى (روزند) فيقول " ربما كان اسم فتاه عرفها (كين) عرضا ثم عاد فنذكرها بعد خمسين عاما. ثم يسأله هل ستقبل أحد غير (سوزى)؟ فيرد طومسون أنه قد أطلع على مذكرات (ثاتشر). ويرد (برنشتين) أن " (ثاتشر) هو أكبر المغفلين لقد حقق الكثير من الأموال، وحد مثلا (كين) لم يكن للمال هدفه و(ثاتشر) لم يفهم أبدا شخصية (كين). ثم يقترح على (طومسون) مقابلة (نيلاذ) فقد كان صديقا لكين ورميلا له في جامعة (هارفارد) وطرده مثله من جامعات عديدة (هارفارد. بيل ويسكونس) وغيرها ولقد كان معى بصحية (كين) في اليوم الأول لشراء جريدة (فكوايرر)

• داخل مبنى الجريدة حيث يتولى (كين) مهام كل شئ داخل الصحيفة بدلا من رئيس تحريرها القديم (كارتر) ويتم اجراء تعديلات جوهرية وبواسطة (المزج والقطع) يتم تغير مانشيت العدد الأول لرئاسة كين أربع مرات، الحريدة تهتم بالمعتمدين وبالاخبار المثيرة والفضائح.

• مراحل متتالية لتطوير الجريدة وارتفاع معدلات التوزيع وإقامة احتفال بعد وصول التوزيع إلى رقم ٤٩٥٠٠٠ من بعد أن كان ٢٦٠٠٠ نسخة ثم احتفال



حفل بمقابلة نجاح الجريدة





حمل بمسبة ارتفاع معدلات المربع

آخر عدد ارتفاع رفع التوزيع إلى ٦٤٢٠٠٠ وكيين بعض أنه داهب إلى أوروبا في رحلة علاجية مع تزايد الحديث عن الحرب الأسبانية .

• وصول برقية من أوروبا أرسلها (كين) إلى (برنشتين) يطلب فيها شراء أكثر ماسة في سوق المجوهرات ويعلق (برنشتين) إنها ربما تكون رشوة إلى شخصية هامة أو لاسترضاء أحدهم

• وصول (كين) من أوروبا حيث يمكنه ثواني مع أصدقائه في الجريدة ويغادرها بسرعة فلقد كان على موعد . ويترك لمحبرة سنون المجتمع اعلانا طلب منها نشره في الصفحة الأولى ونصه ان تمز ومستر (مونزو) يعلنان خطبة ابنتهما (اميلي) إلى (تشارلز فوستر كين) محررة باب المجتمع نقرأ الاعلان فيسرع موظفو الجريدة إلى الشبابيك فيرون العريس والعروسة ويقول أحدهم إنها ابنة أخ رئيس الولايات المتحدة ويرد (برنشتين) لكنها ستصبح زوجة الرئيس

• بر نشين بخم شيدانه فيقول (اميني) لم تكن أنا (روزيت) فم تكن التهييه ضيه  
 كم أن علاقه (سوزي) انيت أيضا ويقول انت تحاول التحرري عن (روزيت)  
 ونعيا في ما فقه (كن) وعصحه أن يقال مسر (حبذ) ويواصل حديثه وهو  
 يودعه أن لحرب الاسبانية كانت حرب (كين) الخاصة ولم يكن لديها في أمريكا  
 ما تحارب من أجله وأنه بفضل هذه الحرب ما كنا استوفينا على فته (سم)

### اللقاء الثالث - (جيد ليلاند):

• (طومسون) يقابل (ليلاند) في أحد دور السينما و(ليلاند) يقول كنت قد  
 أصدقاؤه وقد كن وغدا يركب الأمعول الوحشية ولم يتكسب صديقا عزيزا لكنه  
 لا يجب عندما يسأله (طومسون) عن معنى (روزيت) ويواصل حديثه حول (كين)  
 فيقول لقد كان يتصف بقدرات عقلية وبنوع من العظمة الخاصة ولكن لم يكشف  
 عنها وكان عميق التفكير غير أنه لم يومن قط لاسف نفسه ومات دون عقيدة  
 إيمانية " ويتدارك ويقول كثيرون غيرد لديهم معتقداتهم الخاصة وعندما يسأله  
 طومسون هل تعرف روزيت؟ يقول نعم كلمة تطق بها وهو يحتضر ثم يحكي  
 عن زواج (كين) من (اميني) ويتحدث عن تلك المشاهد وهو يواصل الحديث أن  
 كين تعرف عليها في مدرسة للرقص وكان رواحهم مثل أي زواج آخر



## من وجهة نظر ليلاند / تشخيص الحكيم

• (كين) يجلس مع (اميلى) متفاريدين فى غرفة الطعام وبواسطة (المسح).. دلالة عن مرور الوقت بتغيير وضع جلوس الزوجين فى كل مرة حتى يصبح كل منهما على الطرف المقابل لمائدة الطعام ولا حوار يجمع بينهما. ثم فى آخر مشهد نشور وهى تطلب أن تنقشه وهى من لحم ودم وتقتلها الوحدة وتهاجم (كين) لماتشره جرائده عن عمها رئيس الجمهورية وأنه مازال العم (جون) فيعقب عليها بأن عمها يسمح للصوم بإدارة دفة الحكم.

• حديث سريع بين (اميلى) وزوجها (كين) حول ابنهما فى الحضنة سلسلة سريعة من المشاهد تعكس انهيار العلاقة بين الزوجين.

• دار المسنين (طومسون) يسأله هل أحب كين زوجته اميلى؟ وليلاند يقول كان هناك حب ولهذا تزوجها ثم أراد دخول مضممار السياسة لكى يكسب حب كل الناخبين ولكنه فقد الحب وناخبين. ولقد كان يحب نفسه وأمه فقط.

(طومسون) وماذا عن زوجته الثانية؟

(ليلاند) هل تعرف ماقاله لى بعد أن التقى بها مباشرة قال إنها نموذج يمثل شريحة شعبية أمريكية.

• مشاهد لكيفية تعرف (كين) على (سوزى) ثم نمو العلاقة بينهما مشاهد من الحملة الانتخابية التى يخوضها (كين).

• مظاهر التأييد الشعبى لترشيح (كين).

• اجتماع انتخابى تحضره (اميلى) ومعها انها وحديث (كين) انصارم حول تعقب الفساد ووقوفه مع الفقراء والعمال والمحرومين. وعند انتهاء الاجتماع تقسم (اميلى) رسالة خطية من منافس زوجها وهو فى ذات الوقت حاكم الولاية الذى يسعى إلى تجديد انتخابه. (اميلى) تقرأ مضمون الرسالة ثم تقول لزوجها عقب نهاية الحفل انها ذاهبة إلى (١٨٥) شارع (٧٤) فيرد دون روية وأنا ذاهب معك.

• شقة (سوزى) حيث ذهبت (اميلى) وكذلك (كين) الذى لم يدرك دلالة الموقف وخطورته الا لحظة توقف العربة أمام المنزل. وهناك يكون حاكم الولاية الذى يطلب صراحة تنازل (كين) عن الترشيح حتى يتفادى نشر الفضيحة بالحاصة بعلاقة (كين) مع (سوزى) يرفض (كين) وتغادر اميلى المنزل ويسعى (كين) مع (سوزى) ويقول (لاميلى) ساطل هنا وأحارب معركتى ضد (جيتس).



النكریات المستمادة بواسطة (نولاند)



كين وإيميلي في غرفة الطعام



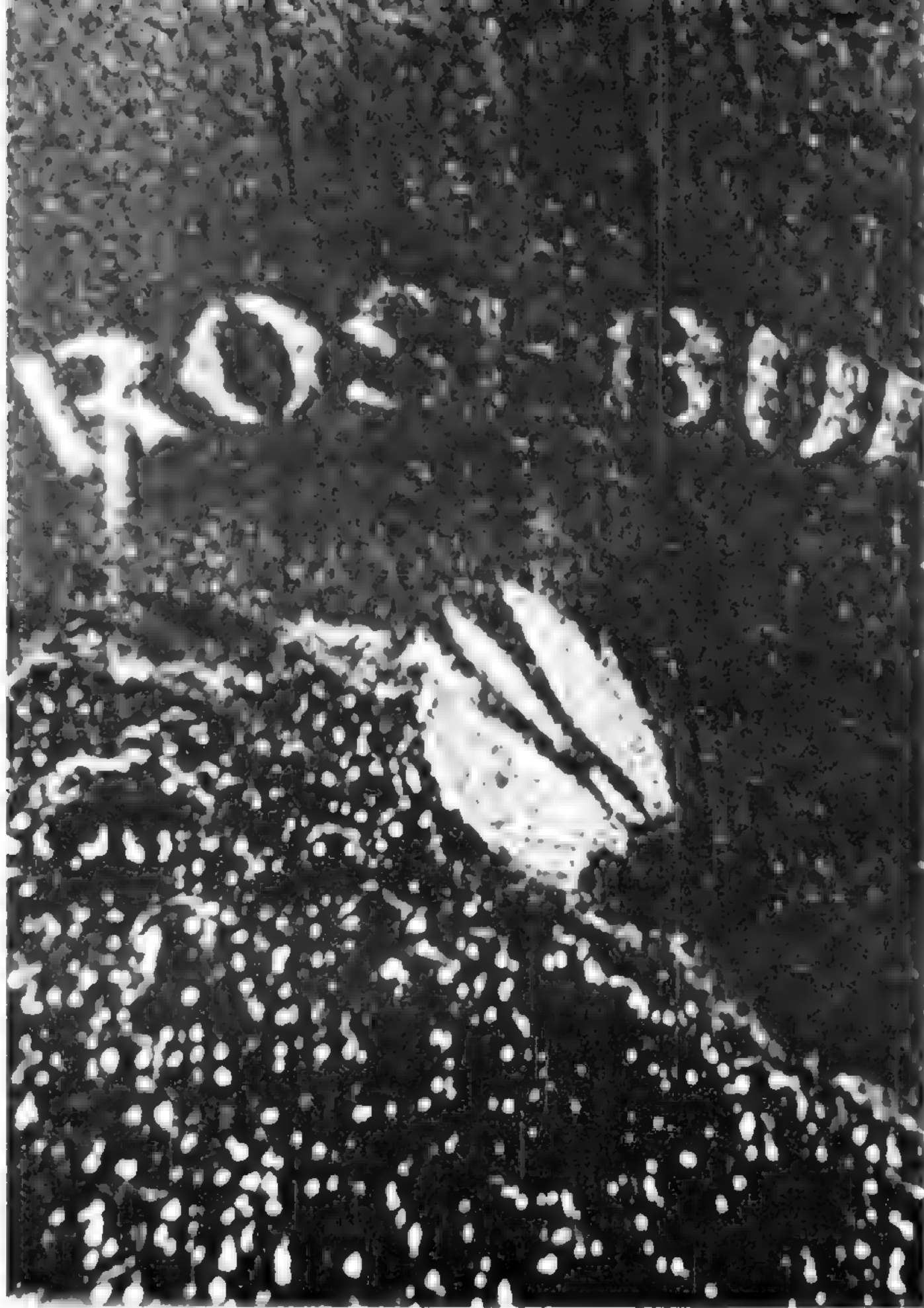
فيه أغلب مشاهد العلاقة بين (كين) وبين زوجته الأولى (اميلي) فإنها تتصف بنوع غريب من طراز المباني. فالواحدة والتي تحتل دائما أوسع مساحة داخل الكدر نحينا عدد من النوافذ المزخارية ذات الأطراف انحداء نمديسة مثل اشوات السفانا. وهي دائما تأتي بمؤنية الحاحز المنيع الذي لايمكن احتكازه حيث تقف مثل عقبة كئود بين ثقاء الزوجين فكل منهما يجلس قبالة الآخر على طرفي مائدة الطعام.

وبديلا عن الأسقف العالية تتميز غرفة الطعام بسقف ملحوظ الانخفاض ويتكون السقف من ثلاثة أقنية تتصل فيما بينها بواسطة دعائم طويلة تزيد من حدة الانخفاض ولكن السقف سوف ينفض يوما على رأس هذه الزيجة فيدمر العلاقة بين الزوجين وهو ماحدث فيما بعد.

وإذا كنت غرفة الطعام هي مسرح الأحداث التي تجمع الزوجين (كين واميلي) فانه على البعض من ذلك لاظهر تلك العرفة ولا تأتي ذكرها مطلقا أثناء قيام العلاقة بين (كين) وزوجته الثانية (سوزي). فعرض الأحداث تدور في غرفة النوم وذلك أثناء المحولة الفاشلة التي قامت بها (سوزي) للإنتحار عقب فشلها في تحقيق النجاح الفني وبعض المشاهد تدور في منزل (سوزي) أو في الشارع أو دور الأوبرا. أما غائبة المشاهد اباهية فإنها تجمع (سوزي) وزوجها أو (سوزي) بمفردها في قاعة البهو إنخارحي وغرفة المعيشة التي تكون بمثابة الامتداد الطبيعي لمدخل المنزل وغرفة المعيشة هذه بمثابة قاعة شديدة الاتساع تتصف بكل مميزات قطراز الباروكي في أثناء وتصبح (سوزي) محروسة شئ صليل وصانع داخل ساحة الأحداث حيث يحيطها الفراغ من كل جانب.

ويأتي البناء الهندسي مثل كتلة مصممة تضغط بثقلها على رأس (سوزي) التي لاتجد مفرًا من لعب الورق حينًا أو الهرب إلى الخمر أحيانا كثيرة. ومن ذلك الفراغ للقتل والمحيط (سوزي) يوجد سلم رحى مبالغ في ضخامته يصعد إلى أعلى. ونظل هي في مكانها الأقرب إلى باب الخروج بينما يشاهد (كين) في صعوده أو هبوطه ولايكثرث بوجودها.

وهذه القوة والرسوخ وطفيلان التأثير الذي امتلكه قصر (زافادو) المكان جعل من ضيعة الأشياء أن تكون اتجاه العلاقة دائما صوب اتجاه تلك المكس والعكس غير صحيح وتفصيل ذلك يأتي من مراجعة كل بيانات الشهود من أصدقاء ومساعدى (كين). وسوف يتبين أن الشخصيات تقدم شهاداتها بإحالة دائما إلى واقعة أو حدث وقع داخل القصر. وهذا يحتم بدوره طريقة في الانتقالات السردية بحيث تقود كل مقاطع السرد إلى بؤرة مركزية تشد الانتباه والتركيز. فالص يعرض بعض الوقائع



كما حدثت في الخارج ثم يحيلها بعد ذلك إلى (زاناو). وتظل قلعة (راسادو) مستقلة  
مكتفية بداتها ولا تحيل إلى شئ آخر خارجها فهي البؤرة والمركز وماعداها يكون  
بمثابة المحيط.

### ملاحظات ختامية:

يبرر مشهد البداية كله دون كلمة حوار واحدة. والكلمة الوحيدة المنطوقة، تخرج  
من بين شفتي (كين) حيث تحتلان كل مساحة الشاشة وهو ينطق (روزبد) وبعدها  
يسلم الروح. وتصبح (روزبد) هي عنصر العراية ومحور السؤال، ومفتاح المعرفة  
الضائع الذي أن وجد فسوف يكشف لنا بالضرورة عن كل ما هو محبوس في  
شخصية (كين) وحياته.

هكذا خطط السيناريو وهكذا ظهر إصرار (راولستون) على رفض الفيلم الأول  
وعمل فيلم آخر تكون محوره (روزبد). ويتم السؤال عنها لدى كل معلوني  
وأصنقاء (كين) فلربما يكون قد أراد أن يقول لنا شئ قبل وفاته<sup>(\*)</sup>. ويتجسم  
(طومسون) أعياء رحلة بحث طويلة ومضنية في البحث عن أي معنى للكلمة.  
وعندما ينتهي الفيلم بفشل (طومسون) في الحصول على أية بارقة أمل تلقى ولو  
ضوءا واحدا عن كلمة (روزبد)، وهو بعد أن كان على يقين من أن الحصول على  
معنى الكلمة سوف يفتح كل الأبواب المغلقة على ملامح وأسماء شخصية، فإنه  
يعلن الاستسلام النهائي بأنه لا توجد كلمة واحدة يمكنها أن تفسر أو تلخص حياة  
الإنسان<sup>(\*)</sup>.

وعندما يتعرف المشاهدون فقط على الزلاجة العديمة للطفل وهي تقذف في  
المحرقة تتوهج كلمة (روزبد) في النيران لكن (طومسون) كان قد غادر المكان  
وبالذات لن يصل مطلقا إلى دلالة كلمة (روزبد) والتفسيرات قد تتعدد في تأويل  
دلالة (روزبد)، هل كان حلما للطقولة وحنينا جارفا لكل ما حرم منه لحظة وضع  
الوصاية عليه؟ هل كانت رمزا أو علامة على لراءة أو هي تعبير عن الحب؟ أو  
النجاح أو الهرب من الفشل؟ تتعدد وتتباين التأويلات لكن الدراسة في سياق خطتها  
لدراسة السرد ترى خيطا رفيعا يشد مخييل اللافتة المغنقة على السياج في بداية  
الفيلم ومكتوب عليها (ممنوع الدخول) وبين فشل الحصول على المعنى الضائع  
لكلمة (روزبد) والفشل والحبط الذي أصاب طومسون لعدم قدرته أو نحاحه في

(\*) نص حوار (راولستون) عقب مشاهدته الجريئة المصورة.



الحصول على معنى أو دالة للكلمة (رورد) يرجع إلى شيعة واحدة ومحتومة فكر  
أصدقاء ومعزوني (كين) لم ينفذوا مطلقاً إلى أعماق شخصية (كين) رغم معابشتهم  
له سنوات طويلة من النجاح والصعود وحتى نثمر ثم إلى مرحلة الهبوط التي لم  
يعد يثق فيه احد ولم يعد يصغى إليه أحد (\*) بعد أن تفلس نفوذه.

ولم بعد المعنى المعوى لعبارة ممنوع الدخول والمدون على اللافة المعلقة  
على السياج مجرد إشارة لغوية لمساحة من الملكية الخاصة لايجوز اقتحامها أو  
دخولها عنوة. ودون إستدنان إن المعنى الدلالي لتلك اللافة أخذ هي الزيادة  
والإتساع. بل إن قوانين الحفاظ على حرمة الملكية الخاصة ينسحب الآن إلى كل  
العلامح والسمات وإلى حوائف الشخصية والتصرفات. وتمتد إلى الآراء والأفكار  
والمعتقدات.

وتصبح دلالة مدهو مدون على اللوحة في صيغة فعل الأمر ممنوع الدخول  
بمثابة التحذير للمعلن في صراحة قطعة لاقترب مطلقاً بالبحث أو التلصص على  
حياة امبراطور الصحافة ورحل البنوك صاحب كل هذه السلطات والرأس العذير  
وراء كل هذه الأحداث والعنصر الفاعل للعديد من الأمور. والساكن في هذه القلعة.

(\*) نص كلمات المطبق في الجريدة السبائية.

## خاتمة:

نعل كل هذه الشهرة والرواج - وهو مستحق بالتأكيد - نفيلم (المواطن كين) بالإضافة للتقدير النقدى والإحترام الأكاديمى لدى جمهور الباحثين هو الذى دفع الدراسة إلى إخضاعه للفحص والدراسة والتحليل.

وفيلم (المواطن كين) هو أكثر أفلام تسيرة الداتية شهرة على الإطلاق كما وأنه يتردد ذكره دائما فى كل الكتب والمراجع والمعاجم السينمائية. عند التعرض لمحاولة تحديد العرّف الاصطلاحي لمهية "الفلاش باك". وهو كذلك أحد أهم أفلام مرحلة عقد الأربعينات، من ناحية العنر الذى يثيره من الجدل، ومن الخلاف وبقدر أنصا كم الدراسات التى تشير إنبه بالفصل كثيرا فى خصوص إشداغ سية مركبة وحلقة "فلاش باك" (١). وأنه بمثابة ثورة فى تاريخ الفلم الروائى.

وإن كانت معظم المراجع تتجاهل، أو هى تذكر على إستحياء فيما يشبه الهمس ذكر فيلم آخر لا يقل أهمية عن (المواطن كين) رغم أنه سبق فى تاريخ الإنتاج بسنوات ضويلة. كما وأن فيلم (المواطن كين) قد نقل عنه كثير من تقنيات العمل الفنى السينماتى وكذلك حوهر أسلوب البناء السردى. نلكم هو فيلم "القوة... أو السلطة والمجد" (The Power And The Glory) وهو من إخراج أوليم ك. هوارد William K. Howard عام ١٩٣٣ (٢) وهو يدور حول حادث إقتحار ووفاة شخصية حقيقية هو توماس جاردنر - الذى كان يشغل منصب مدير عام خطوط السكك الحديدية فى الجنوب الغربى فى امريكا ويقوم أحد أقرب أصدقائه بجمع المعلومات الخاصة بحياة (جاردنر). وهنا يتمثل الفيلم فى عدة أوجه منها:

- ١ - إن كلا الفيلمين يدوران حول شخصية عامة ومرموقة ويحيط حياتها الغموض، رغم ما حققته من شهرة ونجاح على المستوى المادى والاجتماعى
- ٢ - انتدانه الكبر فى خطة بناء السيناريو من خلال أسلوب استعادة الماضى، وإعادة بناءه مرة أخرى حيث تتجمع المعلومات تدريجيا وهكذا يتم تكوين الصورة الكلية شيئا فشيئا حتى تكمل تماما من خلال الفحص والتحري وإجراء المقابلات وإلقاء الأسئلة وجمع المعلومات.

---

(١) Maureen Turim, "Flash Backs in Film", Op. Cit., P. (112).

(٢) Liz Anne Bawden, "The Oxford Companion To Film", O.P.Cit P.(141)

٣- اما التماثل "اللافت للانتباه، فهو ذلك التشابه الشديد فى ... تقنيات التصوير السينمائي ... وأسلوب عمل الكاميرا، وعمق الصورة" (١). وخلق الاحساس بالبعد الثالث، وغيرها من الخصائص والتقنيات، وهى الأمور التى يقرر البعض أنها من ابتكار (أورسون ويلز) ولم يمتعه إليها أحد.

لكن يطرأ فيلم "السلطة والمجد" هو أول فيلم فى تاريخ السينما يضع الأساس، ويمهد الطريق لكل ما جاء بعده من أفلام فى مجال صياغة سيناريو حول السيرة الذاتية، بل إن المراجع ما زالت فى كثير من الأحوال تحتفظ بنص الصيغة الدعائية التى روجها منح للفيلم أثناء حملة الدعاية للفيلم وعن الأسلوب الابتكاري والتجديد فى بناء السيناريو. ولقد أطلق عليها كاتب السيناريو (Preston Sturges) مصطلح Naratage (٢). وهو تعبير مبتكر لكلمة مركبة من كلمتين "هما" (Montage) و (narration) حيث تترامان مع صوت المعلق على الأحداث" (٣).

وبغض النظر عن موضوع التشابه المعقود بين هذين الفيلمين فإن فيلم "السلطة والمجد" ينقى بظلاله، ليس فقط على فيلم (المواطن كين)، ولكن على كل أفلام السيرة الذاتية التى ظهرت من بعده، وخصوصاً الأفلام التى أنجرت فى عقد الأربعينات. والتى كانت بمثابة نوع من الاحتجاج أو النقد الموجه لحياة العديد من الشخصيات المشهورة، سواء كانت شخصيات حقيقية عاشت فى الواقع أو أنها شخصيات وأبطال على المستوى الروائي والمتخيل. وما يهم الدراسة فى هذا الإختام هو أن تبسط مساحة محدودة من الحديث ونلقى عليها بعضاً من الضوء حول البنية الحكائية للفيلم موضوع الدراسة وكذلك أسلوب السرد الذى اتبعه كاتب السيناريو فهذه البنية المركبة والمبتكرة والتى شارك فى صياغتها كل من كاتب السيناريو (هيرمان مانكوفيتش) و (أورسون ويلز). فهى مناط التركيز فى الإعجاب بالفيلم فى كل الكتب والمراجع.

غير أن الدراسة وهى تقف من الفيلم موقف التحليل، فإن إعجابنا به واختياره له كعينة للبحث لا يعنى تسليمها مطلقاً بكل المقولات والصياغات التى قدمت فى مجال الإشادة بالفيلم من قبل النقاد ولا تتصاع لمجمل أحكامهم.

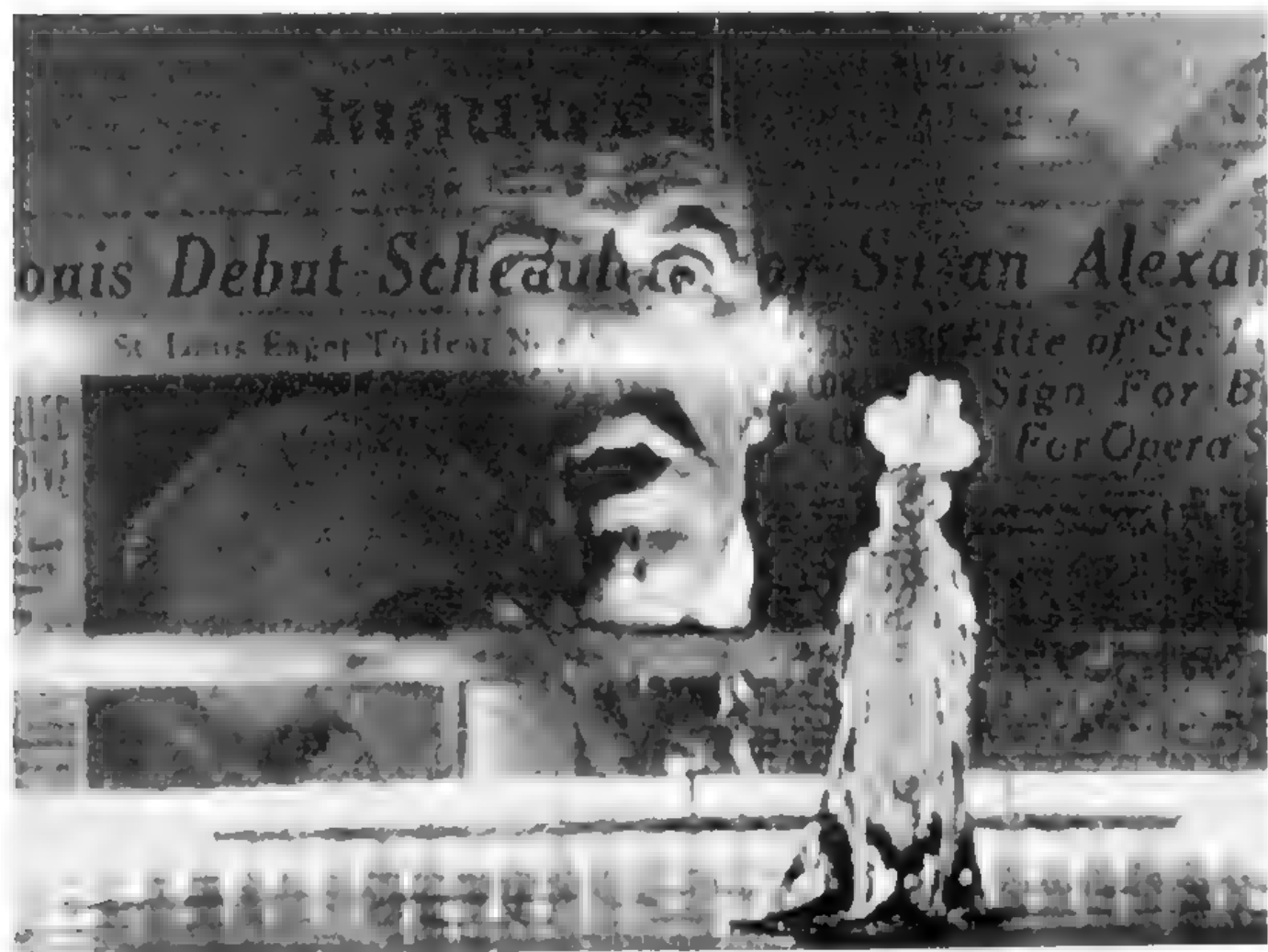
(١) Liz- Anne Bawden. "Oxford Companion" to Film", Op Cit. P (141)

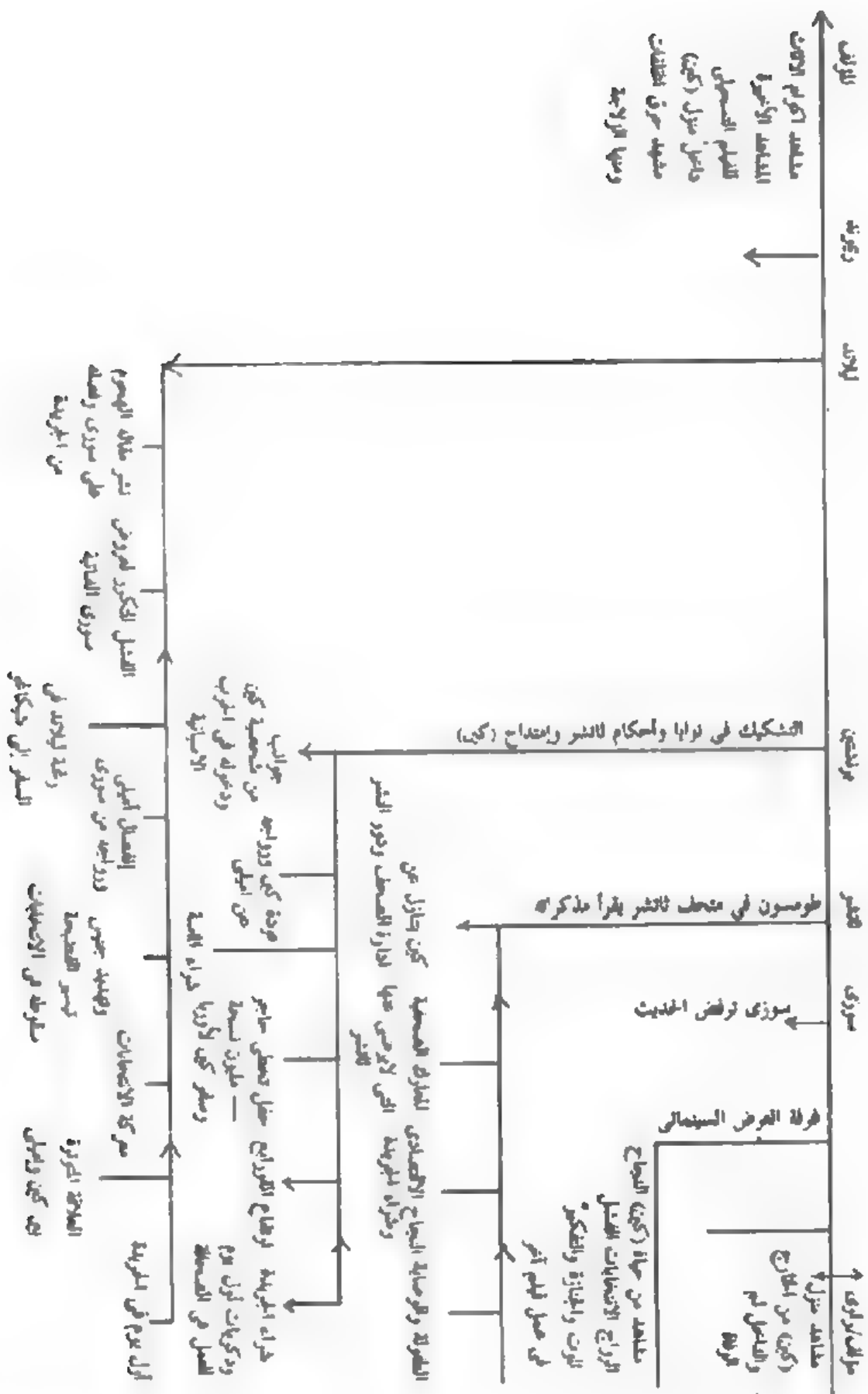
(٢) Eric Rhode, "A history Of The Cinema", Op. Cit. P. (307).

(٣) Maureen Turim, Op. Cit. P. (110).



سوزى أثناء تدريبات الغناء - لحظة مركبة تظهر فىل سوزى على صفعات الجرائد والسرور وصلمة على وجه المدرب









قمة القتل على وجه سرزی — ایملی تراجه کین بمضائقه



- الصحف تنشر فضيحة العلاقة بين (كين) والمغنية المغمورة (سوزى)
- ينتشر الاحباط بين فريق العاملين فى الحملة الانتخابية المناصر (كين).
- يبدو برنشتين محمورا وليلاند يسأل هل هناك ما فعله؟ ويطلب الآن السفر إلى شيكاغو.
- الجرائد تنشر خبر زواج كين من المطربة المعمرة فى صفحاتها الأولى.
- (سوزى) تصرح للصحفيين بأن زوجها سوف يشيد دار للأوبرا من أجلها.
- مشاهد من تدريبات الغناء وامكانيات (سوزى) المحدودة تصيب المدرب بإحباط.
- مزج ملابن احباط لستاذ الغناء الذى يشرف على تدريبها إلى الاحباط الذى يصيب (كين) أيضا من فشل زوجته المدوى ليلة الافتتاح.
- جريدة (انكوايرر) جاهزة للطبع فيما عدا باب نقد المسرح والذى يحمره (ليلاند).
- (برنشتين) يقول لحظة دخول (كين) الحريدة بأن (ليلاند) لم يتبادل الحديث مع (كين) منذ سنوات.
- يظهر ليلاند مخمورا فوق الآلة الكاتبة ولم يكتب سوى ثلاثة أسطر من مقدمة المقال الفنى الذى يكتبه عن حفل الأوبرا (برنشتين) يسحب المقال من الآلة الكاتبة ويبدأ فى القراءة بصوت مرتفع سوزان مجرد هاوية متخلفة لاشان لها بالفن ولأشأن لنا بغنائها ولكن تمثيلها. يتوقف (برنشتين) عن مواصلة القراءة و(كين) يطلب منه بصوت عال مواصلة القراءة ثم ينتزع منه الورقة ويقرأ مستوى هابط من... يذهب (كين) ويواصل كتابه مقال (ليلاند) نيابة عنه ويوقعه وعندما يفق (ليلاند) يكتشف ما حدث. وهو الذى لم يكن يتوقع نشر أى شئ. (كين) يقول بعد نشر المقال كان هذا هو رأيك ولقد نشرته ولم أحذف حرف واحدا والآن أنت مفصول.
- (ليلاند) فى المصححة يقول (لطومسون) لقد أراد أن يقول إنه نريه "للمرضة تاتى لاصطحاب (ليلاند) للعلاج.

#### اللقاء الرابع - (سوزى الكسندرو):

- فى الملهى اللبلى (سوزى) تشرب و(لطومسون) يسأل حديثنى عن (كين). تقول سيد الأوبرا من أحلى ولم أكن أريدها وجلت لى أعظم المدرسين فى الموسيقى وأستاذة الغناء.



کين پدمرکل ما پرسته بسوزی

## تشخيص العكس من وجهة نظرها:

- مشاهد من التدريبات يبدو الغضب على وجه المايسترو وهو يقول ضحرا البعض يمكنه تعلم الغناء والبعض الآخر لا.... غير ممكن.. غير ممكن أن تتعلم الغناء لكن (كين) يأمره بمواصلة تدريبها ويجزل له العطاء.
- فى ليلة الافتتاح. يبدو عليها الخوف وهى تغنى بصوت ضعيف مخنوق (كين) ينظر إليها فى جزع وحزن وهو يرى انصراف الجميع عن متابعة العرض خاصة عندما يلاحظ نوم (برنشتين) وإبهامك (ليلاند) فى تمزيق برنامج الحفل إلى قطع صغيرة.
- فى المنزل تبدى استيائها من هجوم الصحافة عليها خاصة (ليلاند) صديق زوجها ثم توبح (كين) لأنه أرسل له شيكا بمبلغ ٢٠٠٠٠ ألف دولار مع قرار الفصل من الجريدة.
- مشاهد من تكرار فشلها فى الغناء.
- محاولة المغنية (سوزى) الانتحار وانقاذها و (كين) يبذل المستحيل لكى يتفادى انتشار خبر محاولتها الانتحار.
- قصر (زانادو) و (سوزى) تصبح مدمنة كحول وتبدأ الخلافات بين الزوجين وفارق السن يبدو واضحا بينهما. وتقرر (سوزى) أن ترحل عن القصر وتهجر (كين) لدى يتوسل إليها أن تبقى معه . ولكنها تهجره بعد أن تثور فى وجهه وتبدى استيائها من انشغاله عنها وأنه يحتفظ بجمالها وشبابها بعد أن صار كهلا.
- فى الملهى وهى تواصل الحكى و(طومسون) يقول إن عليها أن تذهب معهم إلى قصر (زانادو) من أجل تصوير بعض اللقطات من الجريدة المصورة.
- فى القصر وهى تستعد للتصوير.
- فريق العاملين فى الجريدة المصورة يضبطون الإضاءة ويجرون البروفات من أجل عمل فيلم حول حياة (كين).

## اللقاء الخامس (بنلر) وايموند:

- داخل القصر والخدام يردد (روزيد) سأخبرك بكل شئ فلقد عملت لحسابه طيلة ثمانية عشر عاما كان أثنائها غريب الأطوار.



يد «كين» تشارك في تقويض على الكرة الزجاجية

• مشهد الخلاف بين (كين) وزوجته (سوزى) و(كين) يصفعها ويفتح حقائبها ويمزق فى وحشية كل الملابس ثم يمزق ستائر غرفة النوم ويرمى بعيدا بكل متعلقاتها ومجوهراتها بعد أن هجرته يلتقط كرة زجاجية تستخدم فى المكتب كتقل يوضع على أوراق المكتب.

• يسير محبطا بين صفوف إخدم والعاملين فى المنزل وهو يقول (روزبد) تبدو عليه الهزيمة والحزن والغضب.

• طومسون يستمع إلى رئيس إخدم الذى يقول هذا هو كل ما أعرفه عن (روزبد) ثم سمعت صوت انطام الكرة الزجاجية بالأرض فتحقت من وفاته.

### العودة إلى الراوى كلى المعرفة

• مجموعة العاملين فى الفيلم الاخرى تهى عملها ورئيسهم يقول لابد من اللحاق بالقطار ثم يتوجه إلى (طومسون) ويسأله هل عرفت معنى (روزبد)؟.

• لقطة (كرين) من أعلى وهى تستعرض مقتنيات القصر والتى تبدو مرصوفة ومكساة على الأرض فى خطوط متوازية لانتهائية.

• رئيس إخدم يأمر مجموعة من العاملين بالتخلص من النفايات والأشياء عديمة القيمة فى المحرقة والعمال ينفذون أوامره.

• فوهة غرفة الحريق والعمالون يقدفون بالمخلفات ومن بينها زلافة صغيرة ظهرت فى بداية الفيلم حيث كان يتراج عليا انطاع (شارلز فوستر كين) يوم أن وقعت امه قرار الوصاية لثأثر.

• تقرب الكاميرا تدريجيا فتبدأ كلمة (روزبد) وهى تتوهج داخل السران الكثيفة والنار تكل الزلاجة تدريجيا.

فلقد كانت الكلمة مطبوعة على قماش مقعد الزلاجة

ثم تظهر كلمة النهاية على المحرقة والسران نأتى على الزلاجة ونحولها إلى رماد. ولو شئنا تمثيل ذلك الملخص فى صورة رسم توضيحي فإننا يمكن أن نحصل على الشكل البياني التالي.



مكن، وإميلي، قبل إعلان الطلاق

ويبين لنا من مراجعة نص ملخص المعالجة السيميائية للحبكة وكذلك من الاطلاع على مفردات الشكل البياني السابق، أن خطاب السرد يتعين عند مجموعة من تجليات السرد السيميائي تفصيليا على النحو التالي:

## ١- خطاب الراوي / المؤلف

أ- وتعتبر هذه مجموعة المشاهد الافتتاحية للفيلم وتتخلص في المقاطع الوصف/ سردية والتي تتعلق بوصف قلعة (رامادو) من الخارج ومشاهد خارج السياح الشائك ولوحة ممنوع الدخول والوالة الحديدية الضخمة التي يعلوها الحرف الأول من اسم (كين). ثم الاقتراب التدريجي من أعلى غرفة بالقصر - وعبر النافذة - وأخيرا المشهد الداخلي للغرفة. ثم الوفاة حيث أنه لا تتوفر كل تلك الصلاحيات في حرية التنقل والمعرفة اللامحدودة إلا للمؤلف أو الراوي كلى المعرفة.

ب- مجموعة من المشاهد الختامية للفيلم حيث يكون (طومسون) قد انتهى من سماع آخر الشهود وهو ريموند، واستعداد فريق العمل السيميائي للجريدة المصورة من مغادرة القصر. وكذلك نهماك العاملين في القصر بالتخلص من بعض المهملات والأشياء القديمة بحرقها. ومن بين تلك الأشياء تظهر الزلاجة الخشبية وعليها كلمة (روزيد).

ج- مشهد مثول (ناتشر) أمام لجنة الكونجرس في موضوع التحقيق حول ثروة (كين) ومواقفه السياسية. ذلك أن زمن تلك الواقعة يسبق بكثير قيام (طومسون) بجمع المعلومات وأجراء التحريات الخاصة بحياة (شارلز فوستر كين).

وكل هذه المشاهد كما هو واضح لنا تتنفي عنها صفة الذاتية. ولا يمكن إسنادها إلى أي من شخصيات البناء السردى الوارد ذكره في ملخص الحبكة، وهي حيلة فنية الغرض منها استبعاد أي إشارة إلى حضور المؤلف داخل العمل الفني<sup>(١)</sup>

## ٢- مجموعة خطابات المكوثي يقوم بأدائها كل من

أ- برنشتين

(١) Wayne C Booth P, OP. Cit, (16-20).





دکتر، دهلانده

ب- ليلاند

ج- سوزى

د- ريموند

والخطابات المنقولة عن مذكرات (ثاتشر) والذي يقوم بتشخيصه ونقله للمشاهد بواسطة (طومسون) أثناء اطلاعه على المذكرات الموجودة داخل متحف (ثاتشر)

• ويأتى أخيراً، الخطاب الوثائقي الذي يعرضه الفيلم التسجيلي، المأخوذ من لقطات ومشاهد حية صورت وقت حدوثها وجمعت من محفوظات الأرشيف السينمائي ولم يصف إليها سوى صوت المعلق المصاحب لشريط الصورة والرواية السردية لهذا الخطاب يمكن نسبتها إلى موقعين اثنين للنطق السردى.

الأول. موقع الراوى

الثانى. موقع (طومسون)

ولكن ما طرحه الدراسة هو أن رواية (طومسون) لمضمون خطاب الوثيقة السينمائية هو تال لما قدمه الراوى من قبل لما كمشاهدين للفيلم السينمائي.

وبدا كانت الدراسة قد جمعت -جنباً إلى جنب - خطابات كل من (برنشتين) و(ليلاند وسوزى وريموند) إلى حوار مذكرات (ثاتشر)، فلم يكن ذلك بسبب تساوى تلك الخطابات فى صيغتها السردية، وإنما لتسهيل عملية التعامل مع مفردات النص السردى بوصفه وحدة كلية.

ولابد من فصلها على أساس عملية تصنيف الراوى ودرجة حضوره وقاenيته فى الحدث المروى. وبالتالي يكون نموذج (ثاتشر) هو نموذج راو لايتوفر له عنصر الحضور الأتى فى اللحظة التى يحاول فيها (طومسون) جمع المعلومات وعقد اللقاءات واحراء الاحاديث والمحاورات. كما أن مذكرات (ثاتشر) تبعد زمنياً عن تلك الأحداث التى تسجلها. فالمذكرات المدونة تتطلق من لحظة كتابتها إلى مواقع زمنية فى العاضى بحيث نراها الآن ونصدر حكماً عليها.

وهذه المذكرات وإن كانت تكشف لنا بعض جوانب شخصية كين ويتوفر لها الاعلام بالطفولة المبكرة له إلا أنها تروى وقائع وأحداث تم اختيارها من جانب (ثاتشر) لتؤكد معانى وآراء وأحكام ذاتية. وهى لا تهتم بقضية التسلسل الخطى

للقصة. أما بقية الخطابات فهي تبدو متماثلة من زاوية حضور أصحابها وفاعليتهم ومشاركتهم في صياغة الأحداث ويعايشون الوقائع التي يقومون بالرواية - عنها.

وهؤلاء الرواة رغم عدم تطابق روايتهم حول مايتذكرونه من ماضى شخصية (كين) الا انهم جميعا تتوفر لهم ميزة الحديث للمباشر مع شخصية (طومسون). وهم يعرضون أمامنا على الشاشة مباشرة ودون وسيط، مجمل أفكارهم وتفصيل ذكرياتهم ويجادلون دفاعا عن وجهات نظرهم وتتاح لهم الفرصة لمراجعة بعض مواقفهم.

و(اليلاند) رغم عدم توافقه للكامل - فى أخريات أيام (كين) - نراه يقول كنت صديقه الوحيد" وهو يرى الآن رغم قيام (كين) بفصله من الجريدة أن (كين) "يتصف بعظمة وعلو همة خاص. ولديه خيال خلاق وقدرة فائقة على التفكير العميق السخى".

وتأتى شهادة برنشتين على نحو مثير حيث ينسف تماما كل مقولات تاتشر ويصف الأخير بقوله "أنه كال أكبر الحمقى وإنه لم يفهم (كين) مطلقا.

وجانب آخر فى المشابهة فى أسلوب شهادة أولئك الرواة إنهم يظهرون على الشاشة فى بدء روايتهم لوقائعهم وتسمع حواراتهم ثم يتم النقل بواسطة القطع والمزج مع وقائع ما اختزنته عقولهم من ذكريات.

وهذا الشكل من السرد يكسب الرواية قدرا كبيرا من المصداقية وهو يشبه وقوف الشاهد أثناء التحقيق أو المحاكمة حيث يتم سؤلهم ولثبات بياناتهم للشخصية مثل السن والعنوان إلى.. إلخ ثم يبدأ فى ذكر مايعرفه ويشهد عليهم. وقد تكرر فرصة ظهور الشاهد أثناء الشهادة ونسمع نص كلماته هو ثم مواصلا عرض ملابيه من أحداث وذكريات.

### تجليات الشهادة:

يمكن لنا ملاحظة مظهرين مختلفين تنبذى من خلالهما شهادة الشهود بحيث يمكن تحديد كل مظهر على حدة، رغم لتصال منطوق الشهادة. وهو الأمر الذى يستلزم بالضرورة نمطا حكايا خاصا مناسبا لكل حالة على حدة.

١- فى حالة وجود الشاهد فى مواجهة (طومسون) فإن أسلوب السرد يغلب عليه السرد الشفاهى. وطريقة ذلك هى الاحبر حيث يقوم الشاهد بعملية القص فى راهية الحاضر، أى حاضرا الاستحواف والشهادة. وبصبح دور (طومسون) هو الاستماع بوصفه (مروى عليه) ثم فى مرحلة لاحقة يكسب (طومسون)

دور الراوى الذى ينقل ماسمعه لنا عن طريق مايسمى بالحديث والمونولوج المستعاد.

٢- فى مرحلة الاسترجاع فإن شخصية الشاهد تدور وقد انفصلت عن ذاتها حتى تتمكن من تقديم رؤية شبه موضوعية وسرد وقائع وأحداث شغلت حيزا من زمن مضى. وأسلوب السرد فى هذه الحالة سيكون عن طريق تشخيص الوقائع والأحداث ورسم صورة شبه حية للشخصيات. ثم يقوم الشاهد بتخييل وعرض المشهد الحكائى.

٣- فى بعض الأحوال القليلة يتم تمثيل الشاهد، بوحوده المادى المحقق، ويظهر هو على الشاشة، ويضاف إلى المشهد. وفى أحد أركانه صورة مااسترجعه بخياله من ذكريات. فالراوى موجود فى الحاضر جنباً إلى جنب مع مشهد الماضى الذى يحاول استرجاعه ومثال ذلك مشهد (جيدليلاند) فى حاضر شبخوخته داخل دار المسنين وهو يروى لـ (طومسون) كيفية استكمال (كين) لكتابة مقلته النقدية عن (سوزى) وكان الأول قد كتب سطور المقدمة فقط.

٤- وتأتى الشهادة المقدمة - فى صورة تقرير محابيد - على هيئة مادة اخبارية تسجيلية داخل عدد الجريدة السينمائية والتى صنعت عقب رحيل (كين) فى شكل سخرية ذكية من أسلوب ممجوج لأغلب الجرائد المصورة، رغم كونها تحمل بعض الدلائل الحقيقية حول حياة (كين).

وهى تسوق بعض الشواهد على نمط الصحافة الصفراء التى تعمل على ترويجها. وقد يختلف البعض حول مدى موضوعية ودرجة الحياد والثقة فيما تقدمه الشهادة بل ويمكن ضحكها والطنع فيها، غير أن مايبهم هذه الدراسة بالدرجة الأولى هو مايلى.

أ- نوع الصيغة التى خرجت بها هذه الشهادة.

عند فحص نص المادة الوثائقية التى تقدمها الجريدة السينمائية سوف نلاحظ وجود صوت معلق يقوم، بسرد ملفوظ شامل لبعض الأحكام والتعقيبات. وصوت المعلق يتوازى مع شريط الصورة الذى يعرض بعض اللقطات الحية للأحداث التى يتفوه بها المعلق. وهذا يجعلنا أمام مزيج من صفة الخطاب المعروض والذى يحمل كثيراً من التفاصيل، فى محاولة لمحاكاة مشاهد من السيرة الشخصية (لكين) وكذا صيغة خطاب آخر مسرود تحمله كلمات المعلق.



الأم توفع قرار الوصاية لتانشر بينما كين ولعب (في الخلفية) — الأم تتلوى «كين»



## ب- راوى الشهادة:

ولتحديد ذلك فإنه لابد من بيان نقطة انطلاق السرد وفى عرف الدراسة يكون السرد قد بدأ عقب انتهاء عرض للفيلم التسجيلى حول حياة (كين) وعدم رضا (روالمستون) عن الفيلم بدعوى افتقاد ذلك الفيلم لوجهة نظر تقود إلى عالم (كين) وتوضحه. ثم تكليفه (طومسون) بإعادة صياغة فيلم آخر. ومن النتيجة السابقة تصبح المادة السينمائية التى تم عرضها تقع فى منطقة زمنية سابقة لنقطة انطلاق السرد. ويكون حكم الدراسة عليها هو حكم التكريرات المستعادة.

فالجريذة المصورة تحاول من خلال الشكل الوثائقى أن ترسم صورة لوقائع وأحداث حرت كلها قبل وفاة (كين). فإذا نحن أضفنا معلومة مقابلات (طومسون) ومستوليته عن الفيلم الاخبارى الأول فتكون، رواية ذلك الجزء للوثائقى هى من موقع (طومسون) بوصفه رلو رئيسى للسرد.

## اقتراح المراجعة

تعود الدراسة الآن مجدداً إلى تحديد أسلوب السرد المتبع فى فيلم "المواطن كين"، ومن نافذة، القول التذكير بالاعتراض على تحديد ذلك الأسلوب بالحكم النقدي الشائع فى كل المراجع والذي يطلق عليه أسلوب "الفلاش باك" والرأى الأقرب إلى التدقيق فى الأسلوب المتبع، بناء على معطيات السرد وتأسيساً على الملخص الذى سبق عرضه هو وجود سارد واحد يقوم بعبء الرواية وتترى الدراسة أن (طومسون) هو ذلك الراوية/الحاكى.

و(طومسون) يستعيد لنا مأسبق أن قصه عليه مختلف الرواة. ومن خلال تكتيكات، المونولوج المروى ووسيلة الحديث المستعاد تمكن ومن - موقعه البعيد عن الحدث- أن يعيد على مسامعنا بصورة كاملة مقولة علن ألسنة الرواة. وأن يشخص لنا كمشاهدين أحداثاً وقعت أثناء قيام الرواة بأداء الشهادة. مثل مراوغات (لياند) وسخرياته ومحاولته لطلب سبائر بعيداً عن أعين الأطباء الذين يمنعونه من التدخين. وكذلك تصويره للحالة النفسية الناتجة عن القتل (موزى) على لسان الكحوليات وغيرها من مفردات السرد. ويظل (طومسون) موجوداً فى ساحة الحدث شاهداً على كل الوقائع فى لقطات المشهد الأخير للفيلم.



ناتشر وشرح بنود الوصية رد القتل على وجه الأم

## اشكالية التسلسل والترتيب في ضوء المعالجات الزمنية:

تهتم الدراسة هنا بقضية التقديم والتأخير في اظهار الوقائع والأحداث المروية سينمائيا، وأثر ذلك التسلسل المنطقي في ضوء المعالجات الزمنية. فلذا قدر لنا أن ننحى - جانباً ومؤقتاً - مع الجزء شبه الوثائقي والذي تعبر عنه الجريدة السينمائية فسوف نصل إلى الملاحظات التالية:

١- يقدم (ناتشر) في مذكراته صورة مكبرة حدا لطولة (كين)، لقد تعرفت عليه للمرة الأولى عام ١٨٧١ مع تقديم صورة ثابتة للطفل (كين). ثم لقطات مستعارة من الذاكرة تبدأ بقاء (ناتشر) مع والدى (كين) لحظة توقيع قرار الوصاية وتبدو هذه المعلومة وكأنها تصحيح ومراجعة لما قدمه الفيلم التسجيلي حول لحظة بدء هبوط الثروة على (كين) والذي أرجعه الفيلم للتسجيلي إلى عام (١٨٨٦).

وتكاد تركز مذكرات (ناتشر) على الحانب الاقتصادي من حياة (كين) هبوطاً وصعوداً وكذلك على أسلوب (كين) في التعامل مع ما هو سائد في أمريكا من نقاليد راسخة حول الملكية الفردية والحقوق الشخصية كما أن أفكار (كين) الإصلاحية هي موضع شقاق مع (ناتشر) الذي يرى أنها جلبت على (كين) الكثير من الانتقادات. والتي أدت في سنوات الكساد إلى ضرورة أن يتنازل (كين) عن إدارة أعماله الصحفية ودور النشر التي يملكها.

٢- ما أن تنتهى مذكرات (ناتشر) مشيرة إلى منحى الهبوط لمسيرة (فوستركين) حتى تبدأ مرحلة جديدة تمثلها شهادة (برنشتين) والتي تشير إلى ذلك اليوم التاريخي في حياة (كين) و (لبلاند) وصاحب الشهادة يوم ذهابهم للمرة الأولى إلى مبنى جريدة (انكويرر). وهي شهادة لا تبدو فقط على البقيض مما سبقها ولكنها تعطي مرحلة، هي الأسبق، مما انتهت إليه مذكرات (ناتشر). وفي الوقت الذي تنتهى فيه مذكرات (ناتشر) عند شتاء (١٩٣٩) حيث يكون (كين) قد اقترب قليلاً من السبعين عاماً يظهر (برنشتين) وهو شاب في مقتبل العمر. وهذا بدوره يفرض على المشاهد مشاركة إيجابية في إعادة ترتيب الأحداث حيث تتوافق مع مراحل العمر وسنوات الزمن الملائمة لكل شخصية.

٣- في الوقت الذي نَعكس فيه شهادة (لبلاند) بعضاً من المرارة وتشيع فيها روح السخرية وطابع التهكم من بعض تصرفات (كين) فإن (برنشتين) يقدم صورة





كين برهن للذهاب مع ناسرو الأم تدفعه للذهاب

للولاء والحنين لكل مايربطه بصديقه الراحل. بل أنه مازال يضع صورة كبيرة الحجم لـ (كين) في مكتبه تعلو رأسه وفي مكان الصدارة من حجرة المكتب.

٤ - تحاول الجريدة السنيمائية أن تقدم بعض المعلومات شبه الوثائقية عن الحياة الشخصية والعملية (لغوستر كين) وأن تكون بمثابة التمهيد الضروري للكشف عن بعض الشخصيات المشاركة في العمل. والذين سوف يكون لهم دور بارز في البناء الدرامي للنص من خلال شهاداتهم المختلفة. وهي بمثابة مفتاح يسهل الدخول إلى منطقة الأسرار والذكريات كما وأنها خريطة عامة شديدة الاتساع تحمل وتلخص ماسوف يفصل لاحقاً من وقائع وأحداث. وهي تلتزم بقدر كبير لعنصر الترتيب الزمني للأحداث.

### التشكيل المكاني:

تهتم الدراسة بمحورين رئيسيين هما علاقة الداخل والخارج في عملية بناء المكان السردى.

الخارج: يبرر المكان داخل البناء الفني للفيلم كأحد العناصر الجوهرية ذات التأثير الحاسم في تأكيد مقولات الفيلم. فمبدأ البداية يطل قصر زانادو المقام فوق ربوة محتلة التلث الأعلى من الشاشة. ومهيماً في سيطرة مؤكدة على كل أجزاء الكادر السينمائي. وأسفل القصر تأتي الربوة المرتفعة لتعلن عن مدى ارتفاع مبنى القصر من ناحية ومدى ثباتها ورسوخها على الأرض من ناحية ثانية. ويكون طرفي الكادر من يمين ومن شمال امتداد لانهاى للضيعة التى يسكنها (كين).

وفى كل مرة يصور فيها القصر من الخارج تكون زاوية التصوير مأخوذة من أسفل لتأكيد للعلاقة الثنائية فوق/تحت. ويكثر استخدام الحمل الوصفية فى بداية الفيلم حيث تطل الكاميرا متحركة كما هو الحاصل فى مشهد الافتتاح (استعراض السياج الحديدى، البوابة الصخمة وبأعلى قمته حروف ك. الصيور وأقفاص الحيوانات والتمثيل والمسطحات المائية التى ترسبها قوارب النزهة...إلخ).

وكل هذه التعبيرات والجمال الوصفية لاتصاحبها أى حملة حوار ولكنها فقرة طويلة نسبياً من فقرات السرد الوصفى. تميل فى أغلبها إلى الوصف العام دون الألفات لباقي تفريعات شجرة الوصف أى أنها بمثابة الاستهلال الافتتاحي والمشهد للتأسيى لخلق الصورة العامة والرئيسية للقصر وبالتالي لمن يملكه.



قصر لاندو فوق رهوة يشبه فلاح القرون الوسطى

الداخل: يكرس النص السينمائي كثيرا من المقاطع الوصفية التي تستعرض الحوائط الداخلية وما يعلق عليها من لوحات وصور، وحليات الأسف والحوائط وأعمال الحفر البارز على أفاريز الحوائط والمدفأة والأبواب الخشبية الضخمة وما يكموها من حليات. وقطع الأثاث والتحف.

والطابع الوصفى فى هذه المقاطع يتعمق أكثر من خلال تفريعات شجرة الوصف وتلعب التفاصيل الخاصة بمقاطع الوصف/ سردية دورا واضحا فى خلق عالم فسيح ومتخيل يشد العين ناحية أطراف الكادر التي تعمل على جذب الرؤية جزئيا. فإضطر الكادر - وإن كان بمثابة خط يحيط كل حوائط الصورة إلا أنه يلعب أيضا دور همزة الوصل بين ما هو مرئى وطاهر وبين ما هو متخيل وخفى. ولأن معظم مشاهد السرد تدور داخل قلعة (زاساو) فإن البناء الهندسى المبالغ فى ضخامته وبوعية الطراز المعماري ذى الطابع القوطى والبذخ الهائل فى كثافة تفاصيل الترف والرفاهية كل ذلك يضاف على المشهد السردى جملة من التأثيرات البصرية تؤثر على استجابة المشاهد للفعل الدرامى وتزيد من قوته.

كما أن المؤثر البصرى الناتج عن شكل الطراز المعماري، القريب من أسلوب الباروك واللمسات القوطية الذى شيدت به كثيرا من القلاع والقصور والكنائس فى عصر النهضة يصبح المشهد بعقب تاريخى. وتشكل الأبواب الضخمة والأسف المبتلع فى ارتفاعها والأعمدة المربعة مع غيرها من المفردات مجموعة من الدوال المعنوية المباشرة على مدى سطوة القوى المركزية التى تتجمع بين يدي (شارلر فوستركين) وتستعرض الكاميرا فى لقطة طويلة نسبيا عند بداية الفيلم السياج المحيط بالمكان. ويتم ذلك من خلال لقطة متحركة أفقية لبيان مدى طول السياج وبالتالي مدى اتساع المكان. ثم لقطة استعراض رأسى للتعرف على مدى ارتفاعه ووقوفه سدا منيعا فى مواجهة أى محاولة لإحراقه. كما أن استعراض الشكل الهندسى للحلقات المشكلة للسياج تعزز من المعنى السابق الإشارة إليه.

ويعكس طراز النوافذ الفرنسى ذو الأقواس والحليات الحديدية والذى يعرض بطريق المزج مع الحلقات الحديدية للسياج مشكلا وحدة بصرية شبيهة بنسيج شبكة العنكبوت والتي تقف منصوبة لإصطياد المتلصصين والدخلاء. وأيضا دلالة على قوة السيطرة التى يملكها المكان على ماحوله من أشياء وموجودات.

وتنتشر فى طول المبنى الأبراج العالية لدائرية والمربعة بحيث توحى بمظهر القلعة أكثر مما توحى بطبيعة المنزل السكنى. والشرفات التى تعلوها الأبراج ذات القمم المدببة مثل حرايب حادة مشرعة مهيئة للقتال. أما غرفة الطعام والى تدور

فجوهر القصية بالنسبة لهذه الدراسة هو جملة معايير النقد الجديد. فمن الثابت والصحيح أن البناء الهيكلي للمباريو يبدو في شكله الظاهري مركبا وشديد التعقيد. وأنه يعتمد على مجموعة مختلفة من الرواة. وأن حكايات أولئك الرواة تتميز بالتماسك أحيانا عندما تلمس تفاصيل واقعة أو مجموعة من الوقائع. وهذا التناقض ينشأ بطبيعة الحال من مدى ومساحة الرواية المتاحة لشخصية الراوى وكذلك حجم مشاركته في الحدث لدى يستعيد ذكريلته وتفاصيلاته، وأخيرا مدى قربه أو ولاته وإحيازها لشخصية (كين).

وهي معظم المصادر التي تعاملت معها الدراسة لو اننى استعارت منها النقول والإشارات المرجعية ترى أن العنصر الحلاق والانداعى فى هذا الفيلم هو فى كيفية بناء هذا الهيكل الحكائى المتعدد الطبقات بواسطة مجموعة الرواة. كذلك البراعة فى التحكم فى صياغة كل شهادة وعملية التعبير عنها. ومع اتفاق الدراسة فى الترائى مع تلك المصادر حول أن نمط السرد يتخذ هيئة حكاية شبيهة منفصلة يقوم على سردها فى كل مرة راو منفرد. إلا أن ذلك لا يمنع الدراسة من أن تبدى تحفظها على الكثير من تلك الآراء.

### تحفظ أول :

كل الرواة الخمسة يميزون بسلوكيات وشخصيات ودوافع تميزهم كل عن الآخر على المستوى الشخصى غير أن ثمة نمطا عاما وهيئته واحدة تجعل طابع السرد فى انتظامه وتطوره متتبعا نحو غاية وهدف محدد.

وأن أسلوب الانتقال من شخصية إلى أخرى يتخذ هيئة وطريقة واحدة. وهذه الطريقة تفرض على القارئ (بالشهادة/ الرواية) أن يسبق صوته وحديثه فى عملية استحضاره للذكريات والأحداث. وهو أسلوب يراه البعض خطوة مبتكرة لتقليص الجانب الذاتى للشخصية التى تروى الأحداث وإكساب الوقائع المروية والذكريات للمستعادة أكبر قدر من الموضوعية(\*) و الحياء المردى وكأن الشخصيات لا تحكى من موقع ثابت ووجهة نظر محددة.

(\*) يرى (Bruce Kavin) فى كتابه (Mind Screen) أن احتياج كل مشاهد من مشاهد 'الفلاش باك' بواسطة تعليق الشخصية التى تتذكر لا يفتح فى إطفاء الحائس الموضوع على شهادة من (٢٤ - ٤٤) ولكن (مورين وبرنرول) وغيرهم يختلفون مع هذه الفكرة. (للمباحث) Bruce Kavin's 'Mind Screen', Princeton: Princeton Unive Press, 1978



والأرجح في عرف الدراسة أن قيام كل شاهد بالحديث والتعليق لحظة إفتتاح مشهد التذكر لا ينفي الجانب الشخصي ولا ينحيه جانبا. ذلك أن الشهادة إنما تأتي عبر عقل وعواطف القائم بها. وليلنا على ذلك هو تناقض الحكم الذي يديه كل من (جيدنيلاند وبرنشتين) حول شخصية (كين) وكذلك رأى (برنشتين) في المذكرات التي دونها (ثاتشر) عن بعض تصرفات (كين). وهو تناقض لا يعود مرده إلى حضور أو غياب أحد الطرفين عن مسرح الحدث أو الواقعة المختلف حولها. وهو أيضا لا يعود إلى مساحة الرؤية المكشوفة لطرف ما كي تميزه في كم المعلومات وحصيلته ما يشهد عليه من أحداث ووقائع.

لكنها شهادات تمت صياغتها تبعا للون الغالب على مزاج الشخصية التي تقوم بالتذكر. وهو ما يعنى عدم موافقة الدراسة على استبعاد الجانب الشخصي في الشهادة أو محاولة التهوين منها. والقول بموضوعية ما تحكيه كل شخصية من شخصيات الرواة هو حكم على المستوى النظري يفقر إلى الدليل.

## التحفظ الثاني:

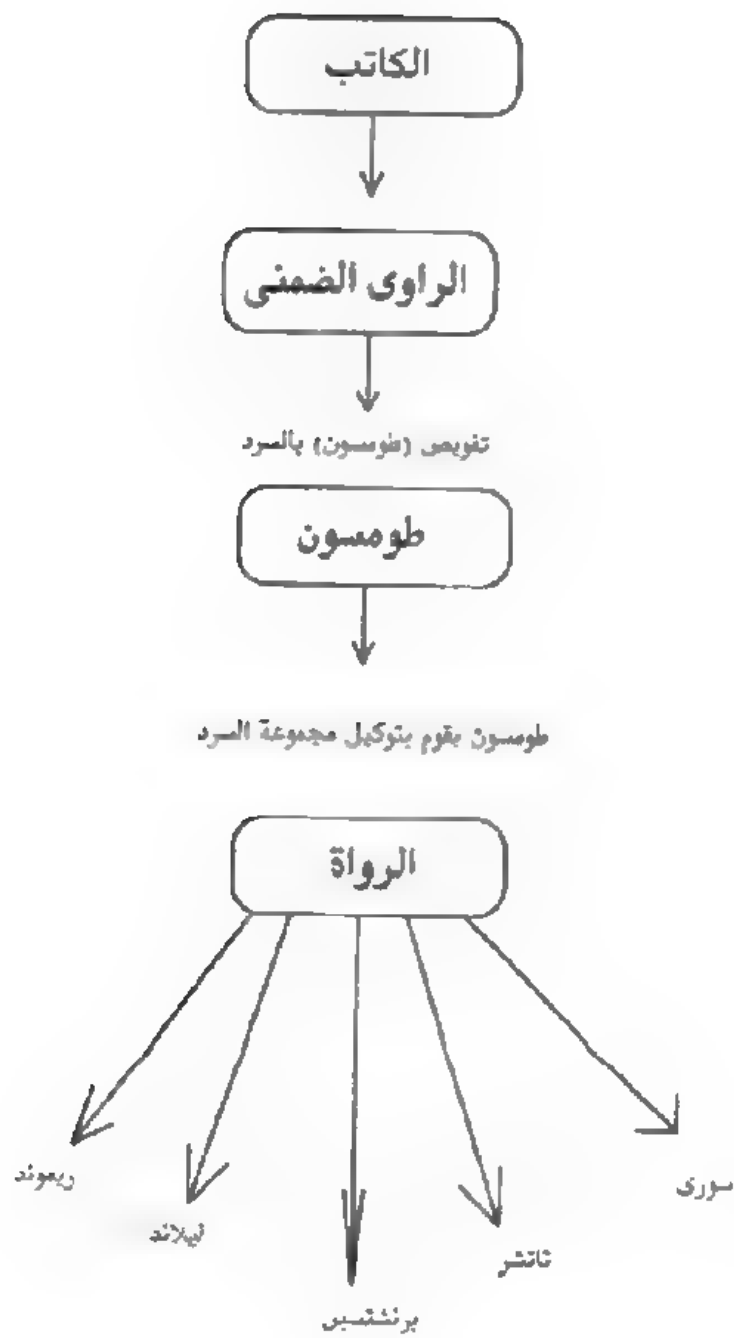
إننا في حقيقة الأمر أمام سرد خطي يطرد قنما من الشهادة الأولى وحتى الشهادة الأخيرة لخادم المنزل (ريموند) في مشهد النهاية. وأن ذلك المركب الحكائي شديد اللحك والتعقيد - كما يبدو في الظاهرة - يمكن لنا إعادة تفكيكه إلى أجزاءه الرئيسية كما هو وارد في الشكل البياني رقم (٨) ولذلك لتسهيل عملية قراءته.

ومن مطالعة ذلك الشكل يمكن لنا التعرف على خمسة أجزاء أو مقاطع حكائية مميزة. وبحيث يشكل كل جزء أو مقطع سردي وحدة بنائية قنمة بذاتها. وهذه الأجزاء السردية تتدفق من لحظة بداية محددة وحتى نهاية الجزء أو المقطع. ولا يعوق تنفعها وإطرادها تداخل أو تقاطع أو مراجعة أو حتى استدراك.

وما تعنيه الدراسة بعبرة التداخل مقصود منه عدم حدوث معالجات زمنية على مستوى الشهادة الواحدة للفرد أو على مستوى مجموع الشهادات، أو فيما بينها.

وهذا يعنى أن كل الأجزاء السردية تتساق على المستوى الأفقى وبالتالي فهي لا تشكل مركبا حكائيا معقدا كما هو للرأى عند البعض.

ونخلص من كل ذلك إلى صياغة شكل تخطيطي بسيط يفسر ما يبدو معقدا ومركبا لدى جمهور النقاد. والشكل التخطيطي السابق يؤكد ما سبق وأن طرحته الدراسة حول نمط القصة والصياغة السردية لسيناريو الفيلم.



شكل رقم ٩





محتويات القصر مكتبة داخل السناديق

فالكتبان (أورسون ويلز ومانكوفيتس) يفترضان وجود شخص يقوم بالرواية  
عنه. وهذا الراوى هو الذى يحكى للمتلقي كافة التفاصيل والأحداث التى تظهر  
فى مشاهد البداية ثم ينتحى ذلك الراوى جانباً لكي يظهر رأو آخر هو (طومسون)  
وبطبيعة الحال فإن المؤلفين بيرعان فى الوصول إلى حيلة تكتيكية لتكثيف  
(طومسون) بحق السرد حيث يبدى (راولستون) عدم موافقته ولوتياحه على أسلوب  
لفيلم التسجيلى الذى تم إنجازة فى عجلة وجاء مسطحاً ويعرض ما هو ظاهر فقط  
دون أن يمس الجواب الحفية من شخصية (كين). وبالتالي فإن ظهور شخصية  
(طومسون) منطقى ومبرر حيث يعرض من قبل (راولستون) فى البحث والتحري  
وجمع المعلومات لكشف غموض شخصية (كين).

وعندما يقوم (طومسون) بأداء مهمته فى البحث فإنه بالضرورة قد قابل  
مجموعة كبيرة من الشخصيات وفرز ما حصل عليه من المعلومات.

ثم من بعد ذلك أعطى ثقته فى شهادات كل من (سوزى وويلاند وبرشتين)  
ومذكرات (ثاتشر) وأخيراً شهادة (ريموند بتلر). ولقد قلم (طومسون) باعتماد كل  
منطوق الشهادات السابقة حيث أنه لم يفند أى واحدة منها ولم يحصص الأمر أو  
يتشكك فيها.

وهذا القول من جانب (طومسون) يعنى أن شخصيات الحكى والشهادة هى  
شخصيات معتمدة وموثوق بها وتصل إلى مرتبة الوكيل الذى ينقل كل ما يصل إلى  
سمعه إلى شخص من أعطاء هذا التوكيل. وتجدر للملاحظة بأن (طومسون) بوصفه  
مفوضاً فى جمع المعلومات بل وفى الحكى ذاته فإنه لا يتدخل فى سير الشهادة ولا  
فى مصمونها. وهو لا يقاطع للشهود ولا يقوم بعملية التدقيق الخاصة بمطابقة  
شهادة أحدهم على الأخرى ولا يلجأ إلى عمليات مواجهة الشهود بعضهم ببعض.

أكثر من ذلك أن (طومسون) ينحول إلى شخصية شديدة الحياد حيث لا تبدو  
عليه أى إنفعالات ولا يبدى أى قدر من ردود الأفعال نحو ما يسمع. وفى رأى  
للدراسة أنه لهذا السبب فقط يبدو لنا جوهر الخلاف حول الطبيعة الحيادية للشهادات  
والتي يطلق عليها البعض تعبير الشهادة الموضوعية.

لقد بينت الدراسة - الآن - أن فكرة (اللاذاتية والموضوعية) التى ارتكز عليها  
النقد فى مجال الاعجاب باللباء الحكى لفيلم، لا تعود إلى شخصيات الرواة  
للخمسة، كما ذهب أولئك النقاد. وإنما يعود الأمر - بالدرجة الأولى - إلى  
(طومسون) نفسه. فلقد فتح ذراعيه مرحباً بالشهود وفتح أذنيه مصغياً لهم. وقبل من  
كل واحد منهم ما نطق به لسانه، وإذا كانت طبيعة دور (طومسون) هو مجرد

التسجيل الحرفي والنقل الأمين لكل ما سمع من أقوال وذكريات، الشهود/ الرواة، وهو ما يؤكد حالة اللاذاتية والموضوعية في رأيهم، وهو أيضا جوهر التقدير والاعجاب بالبناء المركب للسيناريو.

غير أن ذلك التقدير يكون قد صانف غير محله فهو يعود باللاذاتية والموضوعية إلى الشهود لا إلى (طومسون). أما الدراسة فإنها تصف (طومسون) بالحياد وعدم انفعالية أو ربما السلبية في مواجهة ما يسمع من روايات الشهود فهم لديه ليسوا سوى مجرد وسطاء يقدمون لحظة مفرغة من كل الخبرات المعاصرة<sup>(١)</sup>.

وإذا كان (طومسون) لا يتدخل في سير الحدث العكاثي الذي يستمع إليه ويسجله فهو أيضا لا يتدخل في الشهادة/ الشهادات حتى على المستوى النفسي فهو هادئ اللب لا يجيد الاستماع لا تمرور نفسه بالمشاكل ولا تجيش عواطفه مع أو ضد ما يسمع. وأخيرا هو لا يملك حتى صورة أو فكرة يكون قد كونها حول شخصية (كير) ولو بشكل أولي فيقوم باختبارها عبر أقوال الشهود وهو في التحليل الأخير ناقل لما يسمع وليس بناقد لما سمع. وهذا الأمر يكشف لنا الطبيعة الأفقية واللامركبة للسرد. وربما يكون ذلك النموذج المردى هو الأقرب إلى أسلوب سرد الروايات البوليسية وقصص التحري وحكايات رجال الشرطة ومغامرات المخبرين حيث يتم فيها - طبقا لحظة محكمة بعثرة كمية من المعلومات والأدلة وتتناثر الأقوال والقرائن والأدلة على ألسنة الشهود والشخصيات بطريقة فنية متقنة. ثم يعاد تجميع كل تلك المعلومات بطريقة الكلمات المتقاطعة ويتم حل اللغز في النهاية.

أن الطبيعة المركبة لهذا السرد - من وجهة نظر الدراسة - لا تتجلى في راهنية سرد أحداث ووقائع الشهادة أو للنطق بها - وإنما يتحقق مبدأ السرد للمركب داخل عقل ووعي المشاهد/ الملقى، وبعيدا عن شاشة العرض السينمائي وعبر عوامل المتخيل المردى.

ووعي الملقى ينشأ تباعا وتدرجيا كلما نقلت إليه الحواس مريدا من المدركات. وتتشكل صورة تلك المركبات في صياغة بناء مركب ونسبج محكم مترابط شديد الكثافة والمتانة وذلك كنتيجة لمجمل عمليات تلقى المفردات الأولية.

وإطلاق العنان لخيال يفيض بالحيوية والثراء يفجر في مساحة الشاشة وعقل الملقى على السواء آليات صنع المتخيل المردى.

---

(١) Dorrit Cohen, OP. CK., P. (247).

# **الفصل الثانى**

**ديناميكية صناعة المتخيل**



فنان السينما مذكور ثابت

## الفصل الثاني

أولا النص السينمائي لفيلم.

حكاية الأصل والصورة في إخراج

قصة نجيب محفوظ المسماة "صورة"

سيناريو وإخراج: مذكور، ثابت - ١٩٧١

### مدخل:

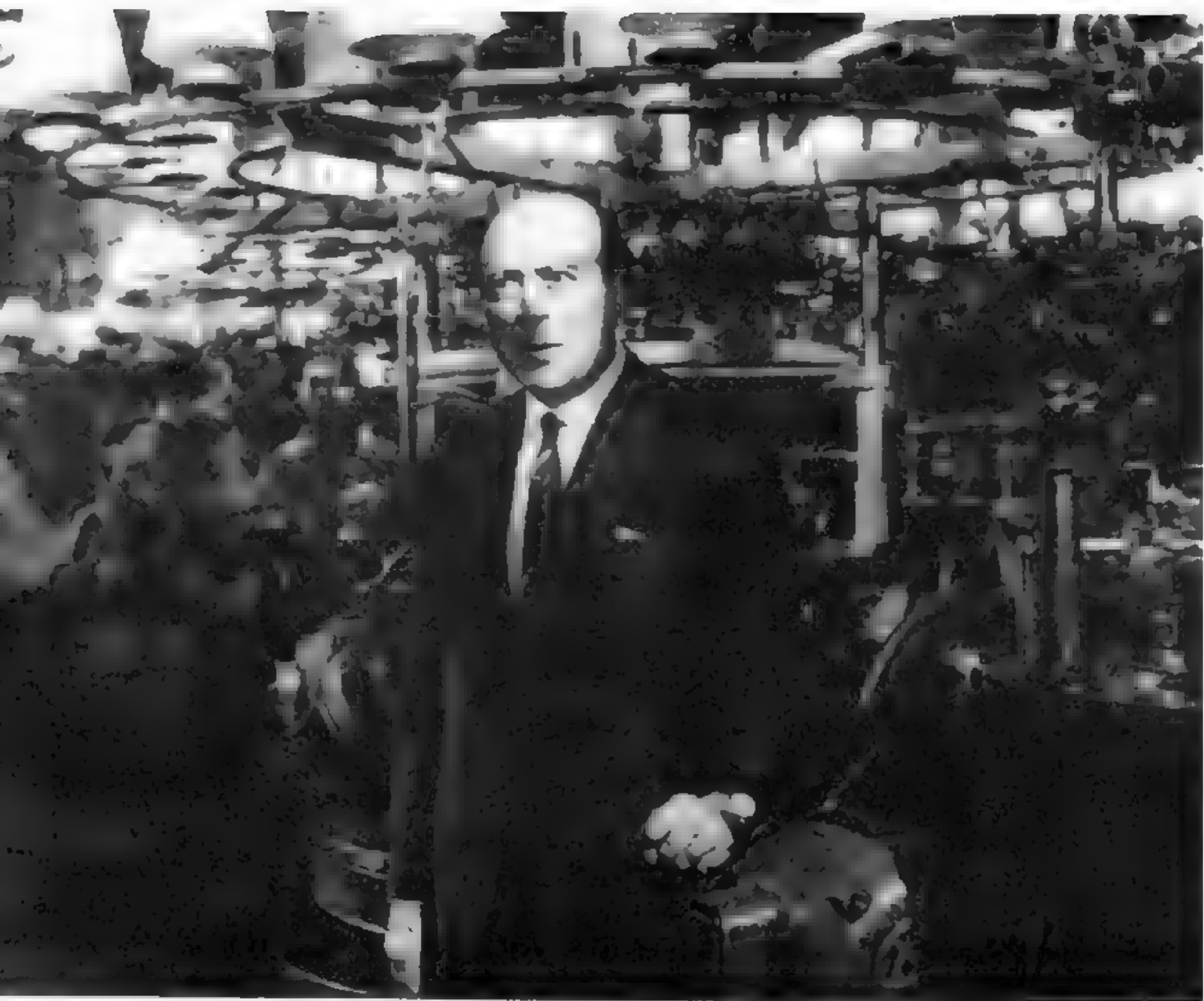
ربما .. لا يوجد في تاريخ السينما المصرية والعربية المدون، فيلم واحد يكون قد حظى، بهذا القدر من برودة الاستقبال وتجاهل ردود الأفعال والتهوين من شأن العمل، ثم الصمت. ومن شأن الصمت والإصرار على تجاهل العمل الفني، أن يسهل من مهمة التجهيل به ثم إسقاطه، يوما من بين كل ما هو مثبت ومدون في سجلات تاريخ السينما. تلك السجلات التي حفظت لنا سطورا قليلة وعبارات بسيطة وتقليدية حول فيلم "لاشين" ويتوارثها الجميع حيث كانت الرقابة قد منعت الفيلم من العرض العام. وظلت المعرفة بالفيلم قاصرة على مجموعة قليلة من العاملين في تنفيذ الفيلم. وحيث أن الجمهور منع من مشاهدة الفيلم، ساد رأى عام بضياغ نسخة الفيلم الوحيدة حتى تم العثور عليه مؤخر وأعيد إليه الاعتبار والتقدير (\*).

ولقد حدث نفس الشيء تقريبا مع فيلم "الموق السوداء" وإذا كان الأول قد حجبتة المراه، فإن الثاني لعبت ضده ظروف سياسية واجتماعية معقدة. حيث صعدت إلى المسطح شريحة جديدة من الرأسمالية والتي عرفت آنذاك بـ "أغنياء الحرب" ولم تكن لها أبدا تقاليد وثقافة البرجوازية التي أنشأت بنك مصر وساهمت في تطوير الصناعة والاقتصاد وشيدت مسرح الأزيكية وأقامت ستوديو مصر.

لما فيلم "حكاية الأصل والصورة" فهو نموذج مختلف، والفيلم لم يحظ، حتى - بتلك السطور القليلة المحفوظة والمتوارثة، والتي يعرفها الجميع حول فيلم لاشين. أيضا

---

(\*) تم عرض الفيلم في الحلقة الأولى من برنامج "ذاكرة السينما" اعداد على أبو شادي وتقديم سلمى الشماخ عام ١٩٩٢.



الفنان محمود الملهي وسط غابة من الماكينات

لم يتوفر له حظ ونصيب "السوق السوداء" أو حتى مصيره فلقد شاهد البعض الفيلم وظنوا يكتنون(\*) عنه وأثمرت جهود البعض في عرض الفيلم في أحد برامج التلفزيون. كما أن الرقابة على الأفلام في مصر لم تلعب دور من أي نوع من أنواع المنع، ولم تفرض عليه شروطاً معينة، يكون من شأنها تضيق في العرض العام، وحجب الفيلم بالتبعية عن جمهور الطبعي غير أن الفيلم صلافاً ظروفه، وهي الأنكى والأسوأ والأكثر تأثيراً على مصير الفيلم. فمداً يفوق التجاهل والصمت؟ برغم أنه يستخدم أساليب سردية جديدة ومبتكرة، وغير مألوفاً في حقل السينما المصرية تنبع من نزعة تحريرية(\*\*) تنمو جنورها داخل عقل المخرج(\*\*\*) .

وعندما استخدم بعض مخرجي السينما المصرية بعض تطبيقات تحريرية فيلم: "حكاية لأصل والصورة" والخاصة بمنق الصوت سواء بحلق الجو العام أو كدابة للتفسير أو كشف المعنى/ المعاني للصمنية نالوا استحسان وتكريماً الكتابات النقدية.

ولقد احتكى المحررون الفنيون والمشتغلون بالنقد الصحفي السينمائي بكثير من الأفلام الأوربية التي تنصف بأساليب وطرق سردية جديدة مثل (العام للماضي في مارييتا وبيير المجنون والحرب انتهت والصمت والحائط الأبيض وذات مساء ذات قطار وأديب الملك وبطرية وميروسيم وحضيرة الخنازير وغيرها). وهذا الاحتفاء الذي صاحبه عرض تلك الأفلام لا تبرره، في رأي الدراسة. شهرة وأهمية مخرجي تلك الأفلام أمثال (جان جيه. جودار زيبيه. بازولينى. سوليه. فللبسى. انجمر برحمان وغيرهم). كما لا يبرره أيضاً في عرف الدراسة. الفهم المفحىء

(\*) أول دراسة منشورة عن الفيلم موجودة بمجلة "نرسات اشتراكية" ونشرت عقب وفاته كامل التمسكى مخرج الفيلم كتبها: "فصل الأسود" مارس ١٩٧٢ وعرض الفيلم عام ١٩٩٤ في برنامج ذاكرة السينما بالتلفزيون العربى (البحث).

(\*\*) بفصل الرجوع إلى زمن مقولات المخرج في الفصل الأول من كتابه "الكسر النسبي للأهم السينمائي" (منكور ثالث) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: ط ١، ١٩٩٤. ولقد قام حلال الحميعي بعمل دراسة واسعة حول الكتاب نشرت في مجلة عالم الكتاب عدد رقم (٤٨) أكتوبر ١٩٩٥.

(\*\*\*) توجد دراسة واحدة غير منشورة للباحث د. أسامة العفاس ثم طورها بشكل أكثر وضوحاً ونشرت أخيراً في مجلة (أ) الصائرة عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة في العدد الأخير بتاريخ سبتمبر ١٩٩٥ وهي الدراسة النقدية العلمية الوحيدة التي تعرضت لبحث الفيلم من خلال منظور نقدي جديد.





مشهد رقص داخل حديقة الأندلس ويلاحظ عملية سلب في أقصى يسار الكادر

لوسائل السرد الحديث أو الإعجاب به بوصفه وسيلة جديدة وفعالة لوصف الشعور الداخلي أو اقتحام العقل للباطن. أو كأداة روائية تفسر وتترجم الأحوال النفسية وترصد الحدث من وجهة نظر محددة كعين الشاهد أو المراقب أو وسيلة لاستعادة الذكريات أو المذكرات.

إن شيئا من كل ذلك لم يحدث وإلا لكانت هناك كتابات مناسبة حول أفلام عديدة صارت كلاسيكية مثل "الماخوذ" ورسالة من امرأة مجهولة" وراشومون وكاليجاري أو حتى سايكو إلح. ويصبح التفسير القريب والمحمّل لصدود تلك الكتابات هو وجود مادة نقدية يمكن الاعتماد عليها تأثرا بما هو حادث في الغرب ومسايرة لوضع التبعية النقدية التي تجعلنا دائما أسرى لردود الأفعال دون أن يكون لنا يوما مبادرة للفعل وريادة الأبداع النقدي والنظري.

### مراوغات الزمن واشكالية تبادل فعل السرد

إن قضية استخلاص المعنى لا يمكن أن تأتي مصادفة، ولا يتحصل عليها بالحدس والتخمين، وإنما يتشكل المعنى ويتخلق عبر تشكيلات أنظمة السرد ومن الكيفيات المتعددة لاستخدام وسائل وأدوات السرد وإتساع رقعة المتخيل.

ويعتبر (حينيت) أن ترتيب الوقائع ولأحداث السردية هو أحد الأركان الرئيسية في عملية البناء السردى<sup>(١)</sup>، وبالتالي في عملية الفهم واستخلاص المعنى وهو الأمر الذي تركز عليه جهد هذه الدراسة في المقاربة النقدية لعيلم (مذكور ثابت) حكاية الأصل والصورة. والخضوة قبل الأولى في هذه المقاربة تأتي من خلال كشف روابط التشابه ووجوه التماثل بين هذا العيلم وما سبقه من أفلام الدراسة. فلموت وفتناء الحياة هو أساس لعبة الحكى - بشكل عام - في الأفلام الثلاثة.

كما أن محاولة بعث حياة بطل رحل، من خلال إعادة تشكيل صورة وصحة له - ما أمكن - من خلال أنشطة التذكر واستعادة الماضي هو ملمح آخر. ويستعاد الماضي من روايات عدة أشخاص يقدمون عرضا مسرودا لوقائع وأحداث مختلفة. وهم يصيغون شهادتهم بكثير من الآراء والأحكام والعواطف الشخصية مما يجعلها متبينة كما في فيلم "المواطن كين" أو في شكل مراحل متتالية يكمل بعضها بعضا كما في فيلم "تاجي العلى" و"المواطن كين".

(١) Gerard Genette, "Narrative Discourse", Ithaca: Cornell University Press, 1980 P. (33-85).



الأب يقرأ وفاة ابنه

والأمر سواء فى فيلمى تاجى العلى والمواطن كين. من حيث ترتيب أدوار الرواة. ذلك أن شهادات الرواة تسير تبعا لتطور كرونولوجى سواء على مستوى بنية كل شهادة على حدة أو البنية العامة لمجموع الشهادات. فكل الشهادات تبدأ من نقطة محددة على خط الزمن ثم تتوالى الوقائع وتطرد لتبلغ نقطة أبعد على نفس بخط الزمن فهو نوع من الترتيب التصاعدى يصل ما بين أول نقطة من بدء الشهادة وحتى أبعد نقطة عند نهاية نفس الشهادة.

لكن الأمر يبدو شديد الاختلاف عند النظر إلى فيلم 'حكاية الأصل والصورة' صحيح أن نشر خبر اكتشاف جثة امرأة مجهولة تحت سفح الهرم يشبه إلى حد كبير إذاعة خبر محاولة اغتيال تاجى العلى حيث يبدأ الرواة فى الفيلم الأخير بتقديم ما لديهم من ذكريات حول بطل الرواية إلا أن رواية تاجى يقدمون نعا لخطه معدة سلفا الأول فالأول والذلى فالذلى إلخ .... وهى شهادات لا تتقاطع ولا تتشابك وإنما تسير فى إطار إلى نقطة نهاية معلومة وخطية الاتجاه.

أما فى فيلم 'حكاية الأصل والصورة' فإن جميع الشهادات المردية الصادرة من مختلف الرواة تأتى جميعها متراممة وفى نفس التوقيت. وكل للرواة يكدون عقولهم بحثا عن وقائع وذكريات تتعلق بتلك الصورة المنشورة فى صدر للصفحة الأولى لجريدة (الأخبار). ولتى تتعلق بوفاة مليونيرة أجنبية عند سفح الهرم. ولا تسير شهدا الراوى الفرد فى اتجاه حطى وإطارا لفتى وإنما تطرد بأسلوب بناء مركب شديد الإحكام.

وتبدو المعالجات الزمنية داخل الشهادة الواحدة وكلها فى حالة لهاث بين أزمنة ثلاث، حاصر أنى ينفجر ويموج إثر مطالعة خبر قتيلة الهرم فيتمدد فى اتجاه الماضى الذى لا يستحصر على شكل كتلة واحدة متماسكة. وإنما يتم القبض عليه فى صورة شظايا متناثرة. وهذه الذكريات الشظايا تأتى إلينا عبر ذهنية أربكتها سطور الخبر وأصحبها الفزع والحزن من مشاهدة صورة القتيلة المنشورة فى الجريدة. فهى ذكريات مرتبكة حزينة وغير مرتبة تصارع الآن والراهن من أجل أن تطفو على السطح. وراهنه الزمن الحاضر وتحت تأثير المفاجأة تقفز هى الأخرى حانز الآتى والحاضر إلى نقطة تقع فيما يستقبل من الزمن.

فهى شخصيات تعيش ما بين هلع وعدم استقرار فى الآن فتقفز مرة إلى الماضى / المستقبل بوصفه مهربا من الآن / الراهن الذى قد يحمل مخاوف الفضيحة أو ألوهام الوقوع فى دائرة التحقيق والاستجواب نظرا لوجود علاقة سابقة تحيط كل منهم بالمجنى عليها. وهو أمر يبدو مربكا ومعقدا ولا يسهل فهمه. وإذا



الفنان محمود المروجي يستدعي صديقه تليفونيا

نحن ابتعدنا به عن دائرة علم النفس وآليات التذكر وأحلام اليقظة، والمحفزات النفسية للشروع وتداعيات الوعي وحبس العواطف وتزاحم الأفكار.

قال الإمام اليسير بمبادئ علم النفس لئلا نرى أن يعسر لنا تماما كل تلك لفلات الموناجية للفضات والمشهد داخل نص السيمائي بالإضافة إلى المعانجات الرسمية بواسطة بقات الموناج لاصطياد لحظة زمنية في الماضي ثم العودة إلى الحاضر... إلخ. فإن ثمة تبادلات سرديّة تشكّل قطعاً مفاجئة على المستوى الخارجى/ جمهور المشاهدين أو على المستوى الداخلى/ جماعة الممثلين أنفسهم.

وهذا التبدل فى السياق السردى يمثل فى كل مرة اقتحام مخرج الفيلم بنفسه إلى مساحة الشاشة لى بوجه أحد الممثلين مثل إد رته لوجه (محمود ياسين) من وضع المواجهة/ فس إلى الوضع الجانبي/ بروفييل أو عندما يتدخل المخرج مباشرة ويرفع صوته موجه حديثه إلى المصور ثم إلى المخرج. تستوب إليه ده عرفنا أن دى هى نقطة خلاف بينكم .. إلى أن يقول مائدة حتتولى مهمة التحقيق الصحفى للبحث عن القاتل وانته شغلتك معاها مساعد.

وفى القطعين السابقين يكون توقف السرد بواسطة حيلة داخلية يعنى بها - دخول الحدث على الشاشة. لكن تدخل قصصاً من قبل المخرج يحدث مرة أخرى ولا يتوجه به المخرج إلى داخل الشاشة/ الممثلون ولكن هذه المرة إلى خارج الشاشة/ الجمهور وفيه يتوقف السياق ليعبر المخرج تأسف لعرض هذا المشهد وهو غير موحود لا فى القصة ولا فى السرد لكن ده كل أول لقطة فى جرح حكاية الأصل والصورة لقصة تجيب محفوظ المسماة صورة وألان نرجو متابعة الفيلم للبحث عن القاتل.

إذا نحن أمام صعوبة فنية من نوع جديد حيث تكشف لنا تلك الوقفات السردية الثلاثة عن مستوى خطاب سردي معبر. ونصبح نحن المشاهدون براء خطابين مختارين من خطابات الحكى يكون الأول منها هو خطاب قصة صورة كما وردت تقرير فى نص (نجيب محفوظ) صورة. وبرز الخطاب الثانى كاشفاً عن تجليات حكى قصة صورة وكيفيات تمثيلها وأسلوب إعرابها على الشاشة. وقبل أن تستفيض الدراسة فى تحليل ودراسة هذه القصص فإنه يحسن الإشارة إلى مستخلصات ما سبق عرضه بشأن بعض المشكلات الواردة فى هذا الجزء من الدراسة ثم العودة بعد ذلك إلى بعض القضايا بالتعليق والدراسة.



حفل تکبیری

## أولاً - كسر الأيهام :

فهو عنوان تستعيره الدراسة من صاحب الفيلم <sup>(١)</sup> من أجل أن تصف جملة الإشارات الفنية الواردة خلال النص والتي تهدف إلى إخراج المشاهد من لحظة التوحد والاندماج مع السياق الفيلمي وذلك بواسطة.

• خلق مسافة واضحة بين جمهور المشاهدين وبين مجموعة الممثلين الصالة/ الشاشة.

• تحفيز الوعي النشط لدى الجمهور مع مداومة ابقاء ذلك الوعي ومنع المشاهد من الاستعراق في سكون واستسلام أمام عملية التلقى بطريق سلبية.

• التوجه للجمهور مباشرة سواء بتوجيه الحديث إليه أو مواجهته بالنظر والانفعال بدلاً عن توجه الممثل لزميله بالنظر أو الانفعال.

• للتأكيد بطريقة شبه دورية - لدى المشاهد - على أن ما يراه هو عالم متخيل وغير حقيقي وتدون أحداثه أمام المشاهد، ويتم ذلك بتحريك زاوية الكاميرا أو من خلال حركة الكاميرا نفسها أو بحركة الممثل فيتم الكشف عن موقع التصوير وكشافات الإضاءة والمساعدين والكومبارس.

• يصل التأكيد على فكرة لا واقعية الحدث المحكى مع ظهور مشهد الحتام حيث يبدو موقع التصوير والجميع يرقص بما فيهم مخرج الفيلم. ويظهر (محمود المليجي) وهو ينظر إلى ما يدور في الخلفية وهو يضحك. فهو يضحك مما حدث ويضحك لما حدث حتى ينفي تماماً وهو ينظر إلى جمهور الشاشة أي احتمال للاندماج أو التوحد.

• قيام (شهيرة) بأداء أكثر من دور سردي، فهي (ماجدة) الصحفية التي تستغل بمهمة البحث والتحري في الكشف عن المجرم وهي أيضاً موضوع ذلك البحث وتحري حيث تقوم بدور (شبنية وسميرة وفافى) حسب النمو الزمني للفيلم وانتقالها من مراحل حياتية إلى أخرى. كما أن صورة القتيلة في الصحيفة الأولى تظل خيطاً رقيقاً يربط ما بين الصحفية (ماجدة) وبين القتيلة في كل المشاهد التي

---

(١) منكور ثالث اشكالية البحث العلمي ... في تجريبية الكسر النسبي للأيهام السينمائي، رسالة ماجستير، القاهرة: المعهد العالي للسينما/ أكاديمية الفنون ج. م. ع. نوفمبر ١٩٨٥ م.





الفنان محمود المازجي وفاروق الداية على عملية الإجهاد

تحتفى منها (شلية) أو (سيرة) حيث يظل المتفرج دائما فى حالة يقظة وترقب مع استمرار سؤاله الدائم حول صلية التشخيص.

### ثانيا - الارتجال المحسوب

يبدو الارتجال خاصية مميزة للفيلم وتتوزع تلك المشاهد المرتجلة طوال مدة عرض الفيلم بحيث تبدو لعين المشاهد وكأنه يرى لعبة " : مرتجلة " تمتد أجزائها منذ لقطة بداية وتستمر خطوات اللعبة حتى تصل إلى مشهد الختام. ومع عرض المشهد الحتامى يكون قد اكتمل وقت الإيهام فى اللعب والاشغال به وتبدأ لحظة الاسترخاء والفرح فلقد تم افراغ كل شحنة الانفعالات وفى النماذج التالية يمكن ملاحظة بعض ظواهر الارتجال (\*).

• عندما تتصاعد نغمة الحوار بين " محمود ياسين " و " شهيرة " وتتعارض وجهة نظر كل منهم فيتوجه " محمود ياسين " إلى جمهور المشاهدين وهو أمر من المفترض، عدم حدوثه شكليا والا اعتبر خروجا على قاعدة الاندماج بالإضافة إلى بص السيناريو . وعندما يصبح منفصلا عن داخل الشاشة مندمجا مع عمق الصلة فإنه يقول " أطلبو معى من المخرج أن يعرض وجهة نظرى أنا على الشاشة .

• وفى موقف آخر وتعبيرا عن خلافة المعنى مع زميلته داخل الشاشة ومع المخرج/ حلف الشاشة، نجده يقول للمسألة محتاجة لمناقشة لكن السيناريو لم يعطنى الفرصة لأثبت وجهة نظرى؛ مع ملاحظته أنه يزدى دورا مرسوما - سواء باللفظ أو بالحركة - بدقة طبقا للسيناريو.

• تدخل المخرج فى سر المشهد ومطالبته بوقف التصوير ثم توجيهه، هو أيضا إلى الجمهور " على العموم فدى مشكله هنا فى المونتاج " بمعنى أنه سوف يتم التخلص من المشهد كله وكأنه يسعى لكسر قيد السيناريو .

• المخرج يعطى لبطليه الحرية التامة فى إبداء وجهة نظر كل منهم " إن لكم الحرية فى المناقشة أمام الكاميرا " .

(\*) لمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى مذكور تحت (د) " الكسر التسميى فى الابهام السينمائي " مصدر سابق، ص (٤٧-٥١) .



مشهد من الحفل السنوي

ر. حسه المخرج لإصدار إرشادات فورية أثناء التصوير في الشارع مما يعطى الانطباع بأنها تعليمات حدثت أثناء التصوير في الشارع وتحمل طابع العفوية وعدم الإعداد المسبق. مثل "عوض بالكاميرا في الزحام قفّش كويس" ثم دور الكاميرا شمال يارجاني". وعندما تظهر فتاتين تخليبن عقل المصور بحيث يضعهما في منتصف الكادر ويظل يبعيهما وبالتالي يفقد التركيز على الهدف وهو البحث عن اللقطة فإن المخرج يلاحظ ذلك ويقوم بلفت نظر المصور بقوله "اتحكم في الكاميرا أحسن يارجاني".

مثل هذه المشاهد، التي تم صياغة عفويتها بدقة شديدة كي تبدو مرتجلة وتلقائية تكسب الفيلم مريدا من الحيوية والطراحة وبأن كنت تؤكد - على الجانب الآخر - مدى التماسك الهندسي الذي يعكسه البناء الدرامي للسباق السري. فذلك الإرتجال الفني يبدو مثل لعبة شديدة الإحكام مدروسة القواعد حدثت شروطها سلفا وقفت كل حالات كسر القواعد فيها والخروج على ما هو معتبر كقاعدة. وهو ما يكسب مفهوم الفن روافد جديدة تضخ في شرايينه مزيدا من التطور والتجديد من خلال إطلاق مفاهيم وقدرات للتجريب.

• والخروج المتكرر للممثل من دائرة دوره الرئيسي الذي يؤديه داخل الفيلم لكي يؤدي وظيفة درامية محددة مثال ذلك استبدال (محمود ياسين) لدوره الذي لعبه بوصفه الصحفي (راشد) بدور آخر بمسرح لجمهور الشاشة بشكل عام وجمهور الممثلين على وجه الخصوص دور "سيد المسيح" وعلى رأسه أكثيل الشوك، وهو يقول من ضحك على حذك لأمين أدركه حذك الأيسر. مع ملاحظة أن استبدال (راشد) لدوره أو تقمصه لدور "سيد المسيح" إنما يدور في نفس موقع التصوير ورمائه. وإضافة عنصر درامي جديد مع المحافظة على ثبات موقع التصوير وثبيت الزمن يجعل من الشخصية الحزينة في مرتبة الكورس المسرحي التقليدي في المسرح الإغريقي القديم.

ويظل السؤال قائما حول مصدر الارتجال ومحركه ودوافعه كواقعة سينمائية. هل تعود تلك الواقعة المرتجلة إلى طبيعة الحالة النفسية للشخصية التي رأيت الظلم فأرادت أن تعلن رفضها له فعرضت أمام الشاشة وداخلها منطوق كلمات تعليق السيد المسيح؟ إن الإجابة على هذا السؤال وغيره تنقل الدراسة باتحاة واحد جديد في دائرة البحث ونضع له العنوان التالي.

## خطابان للسرد واللغة داخل اللعبة :

سبق للدراسة أن ميزت خطابين حكايتين منفصلين داخل السيلق النصي للفيلم. يدور الأول منهما حول النص القصصى كما هو منسوب إلى (نجيب محفوظ) ويتحدد الخطاب الثانى، بتفاصيل تمثل وعرض الخطاب الأول. ومن البديهي أن يكون الخطاب الثانى تاليا من ناحية الترتيب الزمنى وتابعا أو مشتعلا على مادة الخطاب الأول.

غير أن الفيلم نقاديا للمألوف والمكرر وبحثا عما هو جديد وتجريسي فإنه يتعد عن الطريق السهل وينحر إلى آفاق جديدة. وعلى عكس المتوقع فإن المخرج يضع الخطاب السردى الثانى سابقا ومتقدما على موقع الخطاب الأول. ومن المعلوم أن الخطاب الأول/ (نجيب محفوظ) هو الذى يضع أمامنا حدود المساحة السردية وهو بمثابة الهيكل الرئيسى لكل سرد مأخوذ عنه. وبذلك يأتى الخطاب الأول والأساسى (نجيب محفوظ) مثل لعبة سردية داخل لعبة الفيلم/ مذكور ثابت. وهو الأمر الذى يتطلب مضاعفة الجهد المنزول من المخرج فى حيك وتشكيل كافة عناصر التشكيل اللغوى للوصول لهذه البنية الفنية مزدوجة الصياغة. وعلى الجانب الآخر فإنها تقضى جهدا إيجابيا من المتلقى لحظة استقباله لمجموع هذه العناصر ثم تفكيكها إلى إشارات أولية وبالتالي استخراج دلالة كل عنصر/ عناصر واستعادتها مرة أخرى داخل عقله ككل دال.

وهذه البنية الفنية يمكن لها فقط أن تكون محطمة للأشكال التقليدية على نفس منوال مضمونها الناقد. أو هى من الناحية الاصطلاحية لتوجه محدد: (التدميرى) للأيديولوجية السائدة<sup>(١)</sup>.

وبالطبع فإن الدراسة لن تستغرق فى الحديث طويلا حول قواعد ومفاهيم وتاريخ المعالجات الفنية المشابهة فهى من الكثرة والتنوع فى عالم المسرح بحيث صارت من الأمور المستقرة. وإن كان يكفينا - فقط - أن نشير إلى اللعبة التمثيلية التى تدور على المسرح صغير أعده (هاملت) بالاتفاق مع جماعة مسرحية جواله لتقدم عرضها فى ساحة القصر فى مسرحية "هاملت". وكذا مسرحية الكلب الايطالى

(١) مذكور ثابت (د)، "الكسر التسميى فى الايهام السيميائى"، الماهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١، ١٩٩٤ ص (٢٠).

(بيراندلو) تست شخصيات تبحث عن مؤلف ومن المسرح العربى ككتفى بالاشارة إلى مسرحية (محمود دياب) "باب الفتوح".

وفى هذا المقام فإن السيناريو يوظف فريق الممثلين فى فيلم "حكاية الأصل والصورة" فى مستويين متداخلين:

الأول منها هو أداء نورهم المنوط بهم فى سيناريو الفيلم بوصفهم ممثلين يلعبون أدوار هم كفريق عمل مهمته كشف ظروف جريمة القتل. وهم يحضرون فى ذلك للفقر الضرورى من تدخلات المخرج المباشرة.

الثانى أنهم ينعبدون أدوار شخصيات قصة (نجيب محفوظ) ذاتها كما وردت فى النص القصصى المنشور مع بعض التعديلات الضعيفة.

ومن ذلك البناء المركب يقتضى التحرك من المستوى الأول أو الثانى والعكس وصولاً إلى المستوى الآخر. والحركة من وإلى المستويين السابق الإشارة إليهما قد تتم فى نفس اللحظة وربما فى نفس الموقع الذى تم ويتم فيه تصوير اللقطة الأولى والثانية. حتى أن المشهد الواحد يصبح مركباً من عديد من المشاهد الحركية والنقاط وقد يكون المثال الذالى الذى تقترحه الدراسة نموذجاً شارحاً لفكرة اللعبة داخل اللعبة وكذلك تداخل الأبنية السردية.

### **وصف المشهد الثانى من بداية الفيلم:**

صوت "محمود ياسين" (الصحفى راشد) وهو يقول "الدم مؤكد لم يجف على فستانها" بينما تظهر صورة شهيرة وهى تمصغ اللبان وكأنها غير مهتمة وتتنظر ناحية يمين الكادر.

صوت (محمود ياسين) "أزيك نهز" (شهيرة) رأسها.

صوت راديو "صرح متحدث باسم الخارجية الأمريكية" و (شهيرة) تغير مؤشر الراديو وتسمع نغمات موسيقى غربية راقصة ثم تدخل يد من اليسار وتقدم لها كوباً من الماء وتشرب ثم ينعث من الراديو صوت يقول "واليكم موجز لهذه النشرة" دلالة على تغيير مؤشر الراديو مرة أخرى فىبدو على (شهيرة) السأم وتصب ما تبقى من ماء

صوت (محمود ياسين) "عارفة أنا حبيبك لمكان الحادث ده ليه "

(شهيرة) "عارفة" (دون اهتمام) فتدخل صورة (محمود ياسين) وتشمل رأسه فقط. صوت "محمود بحبك" ثم يحاول تقبيلها.



الفنانة شهيرة

يعود المشهد إلى زمن آخر في الليل وهما يتدربان على مشهد تمثيلي وهي تدحن ثم قطع . و (محمود ياسين) ينقسم صباحا ثم قطع إلى مشهد ليلي وهي تغمز له بعينيهما ثم يقبلها . ورغم حدوث المشهد في الليل إلا أنه يقع في مكان آخر تشير إليه قطع الديكور كذلك الديكور وكذلك الملابس التي تختلف عما كان في المشهد الأسبق . والمفروض أن المشهد مستمر عند مكان الجثة قطع . والعودة إلى مشهد الليل عند الأهرام وسماع أزيز طائرات ثم يفرقان وهي تبدى امتعاضها . - صباحا عند مدخل متحف مختار حيث يظهر (محمود ياسين) بجوار تمثال لرأس سعد زغلول وهو يحدق في السماء لرؤية الطائرات (قطع) .

• (محمود) يعود إلى (شهرة) في مشهد بروفات التمثيل ويقول "تعرفين معنى الحب وتعرفين معنى الجسد وتعرفين معنى البطولة" ثم يتوجه إلى الكاميرا / المشاهد ويقول "اطلبوا معي من المخرج أن يعرض وجهة نظري أنا على الشاشة، ليس لدينا وقت للمشاكل الصغيرة، هذا زمن القضايا الكبيرة". قطع.

• (شهرة) في مشهد ليلي "راشد يا حبيبى خليك أنته مع مجلس الأمن وكوبا وكوريا وفيتنام أما أنا هنا عندي الحوادث اللي زي ده المثيرة، مقتل مليونيرة، زفاف ملكة جمال".

ويسمع صوت يقول كفاية فتتحرك الكاميرا فتظهر جثة ملقاة على الأرض عند مخرج الهرم مغطاة بالجراند ويقف بحولها جندي شرطة . ثم تتحرك الكاميرا إلى لقطة عامة فتظهر الأهرامات والطريق الصاعد من المدينة وتصل مجموعة من السيارات تحمل فريق التمثيل وطاقم الفنيين والمصورين وعمال الإضاءة والصحفيين

ويمكن للدراسة أن تشير إلى جملة الملامح التالية .

• طبيعة وشكل علاقة الحب التي ترتبط بين الصحفية (ماجدة) وزميلها (راشد) وهي علاقة ترمي بأثرها على القصة العملية التي يشتركان في تحقيقها . كما أنها تستمد بعضا من مقوماتها من خلال عملهما المشترك في الكشف عن قاتل المليونيرة الأجنبية .

• حالة ونوعية المزاج العقلي والنفسي لكل من (ماجدة وراشد) علاقة العمل والحب فبينما يلتقيان في علاقة حب تعزز من مقاديرها علاقات العمل وهموم مهنة الصحافة، فإنهما يكشفان عن علاقة متناقضة في النظر إلى مراتب الأهمية بالنسبة إلى الأمور العامة داخل المهنة .



• (ماجدة) ترى الإثارة الصحفية فى تحقيقات من نوع زفاف ملكة جمال ومقتل مليونيرة. إلخ، و(راشد) يرى أنه لا يوجد وقت للمشاكل الصغيرة ويصرخ بأعلى صوته "هذا زمن القضايا الكبيرة".

• يأتى المناخ السياسى والاجتماعى الراهن فى حقبة الستينات . وتحديدًا بعد هزيمة (يونيو ٦٧)، بمثابة ضوء كاشف لمدى المسافة الفاصلة بين (راشد وماجدة) ليس فقط وإنما كإشارة دالة على قضايا أخرى تتعدى دائرة العلاقة بين (ماجدة وراشد).

• المزج المنصل بين العلاقة الثنائية (ماجدة /راشد) وعلاقتها بالحدث / القضية موضوع التحقيق وهو ما يمكن الوقوف عليه من مجمل النقات / المعالجات الزمنية التى تؤدى فى النهاية إلى إيجاد صيغ لأننية سردية متنوعة داخل نفس المشهد .

• مداومة الكشف عن تفاصيل ودقائق ومراحل بناء العمل الفنى للفيلم الذى يجرى تصويره وقت وقوع الأحداث مع الأخذ فى الاعتبار أن الفيلم الإطار / السرد، وهو فى حد ذاته مكرس لعرض وقائع وأحداث سرد آخر مأخوذ عن قصة (نجيب محفوظ) . ومثال الدراسة لبعض تفاصيل ومراحل لفيلم / الإطار / السرد يتمثل فى :

١- تدخلات المخرج بالتوجيه أو الإرشاد لطاقم الممثلين وإلى المصور لحظة وقوع الحدث أو أثناء وقوعه أو حتى بعد ذلك.

٢- تعليمات المخرج إلى مساعد الإخراج الأول بشأن حذف بعض اللقطات عند المونتاج وبعد الانتهاء من مرحلة التصوير والطبع .

٣- الكشف عن مواقع التصوير بشكل كامل ودور تحديد إطار الكادر الحيز (ظاهرياً) حيث يتحول المتلقى إلى مشارك نشط فى العمل.

ويتمثل ذلك فى شكل عرض آلة التصوير السينماتى والمصور ومساعديه وعمال الاضاءة وكشافات الإضاءة المستخدمة فى عملية تصوير المشاهد التمثيلية .

وقد استُخدمت الدراسة مصطلح الإطار / السرد لكى تفرق بشكل مؤقت بين الإطار السردى العام الذى حدده المخرج / كاتب السيناريو وبين إطار - آخر داخلى يعرض صلب أحداث قصة صورة. وتجدر الإشارة إلى أن عبارة "دون تحديد الكادر (ظاهرياً)" لا تعنى أن إطار الكادر متروك للعفوية أو الارتجال، وإنما هو إطار محدد سلفاً من قبل المخرج، وتتم مراجعته دوماً بناء على خطلة



أصميرج يلقى بتعليماته (لغة داخل النعمة)



مدونة سلفا ومعروفه لدى المصور. وتحدد مساحتها بواسطة محدد لـ الرؤية (View Finder) فلا شيء متروك للصدفه. وإن كان مقصد الدراسة بأن المخرج أراد اطلاقا على موقع التصوير اجمالا حتى يبدو الأمر لنا وكأن المشاهد شريك في العمل وشراكة مثل هذه، تبيح له حق الوقوف على بعض أسرار اللعبة بكل تفصيلاتها.

### جماعية حق المعرفة ... وديموقراطية السرد :

يتميز هيلم (مذكور ثابت) 'حكاية الاصل والصورة'، بتقديم صيغة سردية مركبة شديدة الإحكام و متميزة وهو يعرض من خلال فيلمه مجموعة من المعالجات الزمنية دون الالتزام بنوعية السرد التقليدي في ترتيب الأحداث زمنيا سواء كانت سلسلة أو حتى متقاطعة (١) وهو يتيح مجموعة من الفرص شبه المتكافئة لكل الرواة المشاركين في عملية السرد الروائي - من زولية جماعية امتلاك المعرفة - ولو جزئيا. وذلك فيما يتعلق بعملية الكشف عن قطاعات زمنية مختلفة، تحدد ملامح التحول ومراحل النمو الاجتماعي المصاحب لكل للتغيرات الحادثة في شخصية القليلة بالإضافة إلى ما يحتويه ذلك من إشارات ضمنية.

ومن خلال محاور التماس ونقاط الالتقاء وفترات معيشة شخصية الراوى بالقرب من القليلة، وهكذا يمكن أن نتعرف على مجموعة الوجوه المختلفة والشخصيات المحدودة في تنوعها والتي ترسم لنا فترات التحول والتدرج والنتقات التي مرت بها شخصية/ شخصيات القليلة منذ أن كانت تلك القداة الريفية (فكيهه)، إلى أن تنتهي عند شخصية المليونيرة (دوية).

ومن خلال الوجوه الخمسة لنفس الشخصية يتم استعراض عالم كامل من الواقع وتسلط الضوء على شرائح متعددة من المجتمع تفسر بعضا مما يحيط بالشخصية من آمال وأحلام وطموحات. وربما تضيف للمتلقي جزءا من المعلومات والتفاصيل ولكنها تضع أيضا في طريق المشاهد الكثير من الأسئلة والمشكلات.

ومع توفر حق الرواة في امتلاك المعرفة، حول موضوع ما أو واقعة أو حادثة بعينها، فإن هذا الحق ليس دوما - مبررا أو جوارا لامتلاك حق الحكى والقيام بعبء السرد.

(١) Mieke BAL, "Narratology", OP.Cit., P. (53).



الفنان محمود المراجي يستدعي صديقته تليفونياً

ومنذ أن تمت صياغة مصطلح "ديموقراطية السرد" على يد باحثين عرب وأجانب من أمثال (يمنى العيد ووليد نجار ... وآخرين) حتى شاع تطويع المصطلح للاستخدام فى كثير من المعالجات النقدية. وبات جزءا من مفردات حفل أدبيات النقد فى مجال الرواية والقصة.

ولكن يلزم القول والتنويه بأن انتشار استخدامات المصطلح قد صانف تطبيقات صحيحة إلى جوار تطبيقات أخرى عديدة لا تتميز بالدقة المطلوبة، أو هى تتجاهل الفرق الكبير بين حق امتلاك المعرفة وبين الحق فى التعبير عنها. ويتبدى ذلك بشكل خاص فى تلك المجتمعات التى لا يتوفر لها نظم مؤسسية تعتمد للوسائل والأساليب الديموقراطية. وكذلك عند غياب القنوات الشرعية التى يمكن عن طريقها إتاحة فرص المشاركة بالرأى والحوار والاعتراف بحق الآخر فى الوجود المستقل وحقه الأصيل فى حرية التعبير عن ذلك.

وهكذا تصبح تقنية استخدام الراوى كلى المعرفة تعبيراً واضحاً لمنهج المؤلف فى تركيز سلطة المعرفة بين يديه فقط ومن خلال وسيطه الفنى/ الراوى. وهو يعكس هيمنة السلطة على حياة الآخرين<sup>(\*)</sup> وحيث يكون خطاب الحكى شكلاً من أشكال القمع والاستبداد. وتتحرك الآراء والمعلومات من مصدر واحد حيث يقبع الراوى كلى المعرفة فى عليائه. وحيث لا توجد فرصة لدى المتلقى للتفكير أو للإعراض والمناقشة فهو خطاب الإملاء والتلفين.

أما فى الجانب الآخر وحيث تتوفر ديموقراطية السرد وتتلوب الأدوار الحكائية فهو تعبير عن جوهر فكرة نسبية المعرفة وبالتالي جماعية الحق فى امتلاك أجزاء منها وكذلك إختلاف وتنوع مصادرها. وهو ما يسمح بحق تداول الحكى وتداول سلطة السرد.

### الخامس: الكتابة عن الكتابة.

ولكن قبل أن تقدم الدراسة على محاولة فحص وتحليل البنية السردية للفيلم فإنه من المعلوم أن الملامح السردية الرئيسية له إنما تعتمد فى المقام الأول على بنية

(\*) حول هذه النقطة يمكن الرجوع إلى مجموعة من الأبحاث المقدمة للمؤتمر الأول للرواية العربية: كلية أدب القاهرة عام ١٩٩٠ خصوصاً (أحمد بورهور) - دراسة عن الأيام لطفه حسين - د. عز الدين إسماعيل دراسة بعنوان "أما الماطق... طه حسين، ودراسة فاضل الأسود بعنوان "سرديات طه حسين" نموذج "دعاء الكروان" وكذلك تحليلات يمنى العيد حول كل من حطاب العليقة الراشد (عمر بن الخطاب) وكذلك حول مسرحية أوديب الملك (الباحث).

رئيسية للحكى؛ وهى تلك التى قدمها (نجيب محفوظ) فى قصته القصيرة "صورة" والى نشرت ضمن المجموعة القصصية "خمارة القط الأسود" (١).

وإذا كان مطلب البحث وأهدافه الدراسى تبتعد كثيرا عن رؤية الفيلم السينمائى - فى ضوء القصة المنشورة - ولا تراه معادلا سينمائيا بالصورة يستلزم البحث عما يكون موجودا على الشاشة من (نجيب محفوظ). وبالتالي فالدراسة لا تجد مبررا من أهداف بحثية فى عقد مقارنات أو إقامة مقابلات أو مشابهاة بين النص القصصى والنص السينمائى فهذا النوع من الكتابة لم يعد له مكان فى النقد الحديث.

ولول ما تطرحه الدراسة من اجراءات دراستها للفيلم هو تحديد موقع النقطة صفرا؛ التى عندها ينطلق فعل السرد ومن ملاحظة تفريغ شريط الفيلم يمكن عمل الرسم التخطيطى لى لتحديد أحوار الرواة انظر شكل (١١) حيث يمكن تقسيم مجموعة الرواة بحسب مشاركتهم فى تحمل أعباء السرد إلى مجموعتين رئيسيتين:

أ- رواة رئيسيون، وهم (رشاد عبد الصادق والحاج محمود وحسونه المغربى) ومع الأخذ فى الاعتبار ما قد يقتضيه فعل السرد من وجود شخصيات ثانوية أخرى. تظهر فى الواقع المحيط بكل راو على حدة. مثل زوجة وإبنة (رشاد عبد الصادق).. والحاج (محمود) وبالطبع صديقه اسماعيل. إلخ.

ب- رواة ثانويون، وهم ضابط الشرطة وثلاثة من المشتبه فيهم و (عبد الغنى) عامل البار وزميلات (درية) فى السكن ثم مجموعة القرية ويمثلها الأب الأم وخطيب (فكيمة) السابق قبل أن تخرج من القرية هاربة إلى المدينة.

### ج- راو كلى المعرفة

ويمارس دورا قصيرا مع بداية الفيلم حيث يطلعنا على بروهات التمثيل وتحقيقات ضابط الشرطة ثم على بداية تصوير الفيلم بحثا عن القاتل. وهو يعود مرة أخرى قرب نهاية الفيلم وتحديدا فى مشهد ختام التصوير لكى يحكى لنا مشاهد الختام ويساعدنا فى الكشف عن بعض الأحداث.

(١) نجيب محفوظ، "خمارة القط الأسود"، القاهرة: مكتبة مصر، ط١، ١٩٦٩، "صورة"، ص (٢٢٤ - ٢٣٤). (الباحث).

## د- وكلاء للراوى

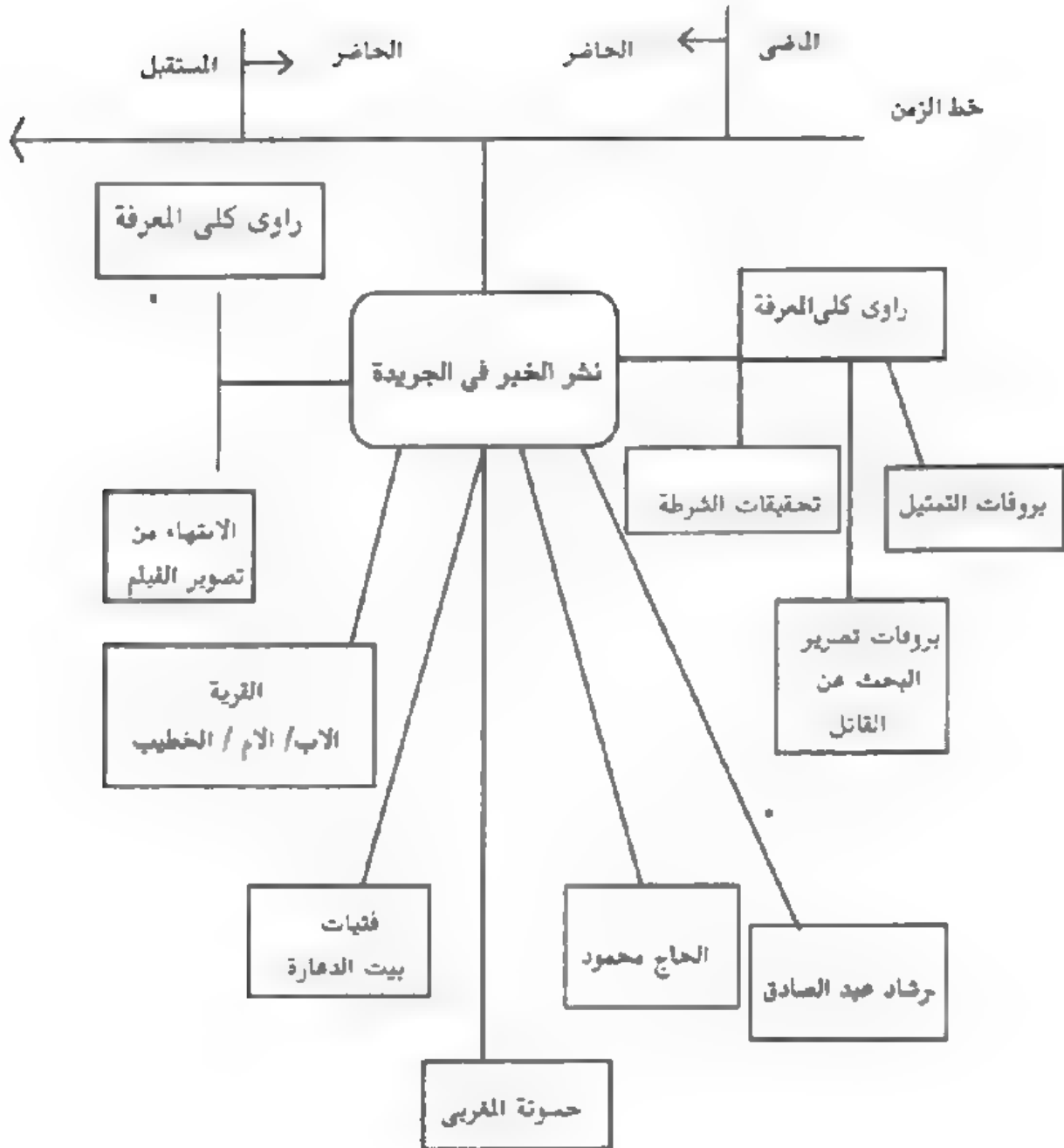
وهما الصحفي وزميلته بالجريدة ويؤديان مجموعة من الأدوار داخل العملية السردية طبقا لتعليمات المخرج وتنفيذا لنص السيناريو .

## هـ- المخرج / المؤلف

وهو يظهر صراحة على الشاشة سواء بوجوده المادى بالصوت والصورة أو بالصوت فقط. ورغم أن انطلاق السرد يبدأ - نظريا - عند ظهور الحبر فى الجريدة الذى يعلن عن قتل مليونيرة أجنبية عند سفح الهرم، إلا أن الفيلم - وطبقا لمنطقة الخاص - يجعل من تدريبات التمثيل نقطة البدء فى الحكى بحيث تبدو سابقة لوقوع جريمة القتل والعثور على الجثة ثم محاولة معرفة أسباب الجريمة وملاحقة القاتل سواء بالأمارة إليه تلميحا أو باتقبض عليه تصریحا.



## بداية السرد



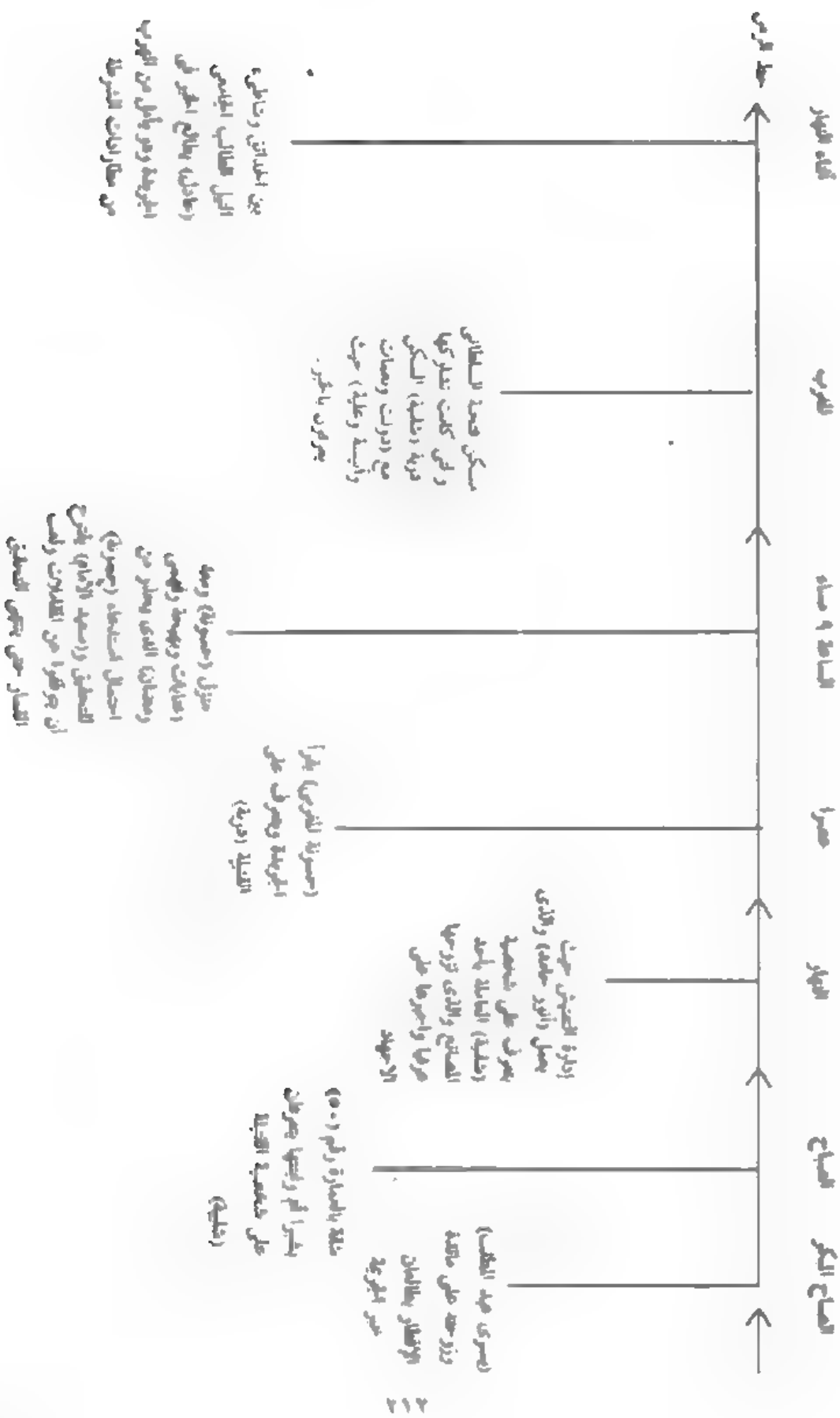
شكل (١١)

## هاشية قبل المتن:

من المفنوع به أن كل الحواشي والتعليقات ونشروح والتفسيرات إنما تأتي لاحقة للمتن ومعققة على أجراه نصه غير أن فيلم 'حكاية صورة' ينهج في بناءه الحكائي أسلوبا مغايرا للمألوف. فهو يقدم لنا المتن لاحقا لعرضه للحاشية وتاليا لها. فتصبح الحاشية والتعليق بمثابة 'البرولوج' المسرحي القديم والذي كان يقدم وصف موجزا للأحداث ويهيء عقل ومشاعر المتفرج لما سوف يعالجه النص فيما بعده.

فالإتفاق على قواعد لعبة التمثيل وتقسيم الأدوار بين شخوص العرض السينمائي من خلال تدريبات العمل وإرشادات المخرج توظف من أجل دعم فكرة البحث عن الفائز من خلال تعرية كل عوامل المناخ الاجتماعي والاقتصادي المحيط ليس - بشخصية الفتيلة ولكن بوصفها جزءا صغيرا من - كلية أشمل وأوسع ونقد استخدمت فكرة الحاشية التي سبق المتن في النص القصصي الذي كتبه (بحيب محفوظ) تحت اسم 'صورة'.

ونعرفة للفروق بين (حاشية/ برولوج) (مذكور ثابت) كما وردت في فيلم 'حكاية الأصل والصورة' في احراج قصة نجيب محفوظ المسماة 'صورة' وبين الحاشية التي وردت في قصة (نجيب محفوظ) 'صورة' فإن الدراسة تطرح للرسم البياني التالي، والذي يشرح السبب السردية للقصة.



والذى نلاحظ فيه أن مشهد (تأسيس/ البرولوج) لو الحاشية، والذى يستهدف - دائما - إرساء ودعم فكرة أولية عن طبيعة الموضوع وكشف أبعاد العلاقات بين شخصيه إنما يدور بعيدا عن داخلية الحدث، ومنفصلا عن مجموع العلاقات والشخصيات التى سيأتى ذكرها فيما بعد. وتجرى وقائع ذلك المشهد بين الزوج (يسرى عبد المطلب) والذى يعيش هدوء الشيخوخة "منذ إحالته على المعاش". ولم يعد شيء "يثير اهتمامه" وصار غير مكترث بما يدور حوله. وعلى مائدة الإفطار التى تجمعهم مع زوجته يعقب - على "اهتمامها الطارىء" وهو تطالع جريدة الصباح - بتعليق يدور فى عقله بعبارة مكتومة أن زوجته إنما تقرأ "صفحة الحوادث أو صفحة اللوفيات" ويتسم موقفه بالبرود وعدم الاهتمام حتى عندما تحاوره زوجته حول احتمالات وأسباب تلك الجريمة. وعندما يقلب الأمر على وجوهه المختلفة تأتى إجاباته مؤكدة لموقف عدم الاكتراث. فهى فى رؤية "قصة قديمة ومعادة" وربما تكون بسبب "حب ... زفت لو أى شيء آخر". وعندما ترى الزوجة بشاعة الحادث يعقب باسم "لا تتكوى أنك عاصرت حربين عالميتين وعشرات الحروب المحلية". ثم يعود فى نهاية المشهد لكى يصب لعناته على الفتاة متسللا فى استنكار وراغبا فى إنهاء المناقشة ووضع حد لذلك الاهتمام من جانب زوجته فيقول "اللعة ولماذا ذهبت معه".

وسوف لا نجد أثرا فيما بعد يدل على (يسرى عبد المطلب) لو زوجته داخل نسج النص الحكائى. ومعنى ذلك أن الزوجين يقومان بمهمة الاعلان عن بدء السرد ولكن من نقطة واقعة على خط دائرة المحيط وبعيدا عن مركز دائرة الأحداث. وإنما كان محرد حيلة فنية يتوصل بها المؤلف من خلال وسيطه الراوى لكى يقوموا بالاعخبار عن الحادث. وأن الحوار الدائر بينهما قد أجراه الراوى كلى المعرفة. وهو مشهد يجمع ما بين اليأس وعدم الاكتراث بما يدور فى المجتمع، ولكنه يحفز عقل القارئ ويدعوه للتأمل والتفكير الهادئ. وبدا كل نمط وبنية المشهد تنتمى إلى نوع الحكى الخارجى أو برانية الحكى<sup>(١)</sup> فإن (البرولوج) الذى يقدمه (مذكور ثابت) يحمل طابعا بنائيا مختلفا حيث يتأكد دور الراوى كلى المعرفة وهو يطلع المشاهد على بروفات التمثيل ثم يتوارى تماما رغم استمرار المشهد الإفتتاحى. ويتميز (البرولوج) بحيوية الحدل للدائر بين برانية الحكى ودخليته فالممثلون لا يقفون فى حالة سكونية عند نقطة على خط دائرة المحيط. ولكنهم فى

(١) - سعيد قطين تحليل الخطاب الروائى، مصدر سبق.

حالة حركة دائمة سريعة وحاطقة بين مستوى وجودهم المبدى مشخصين الموقف التمثيلي، وبين حالة وجودية أخرى تجعل منهم أشخص الحدث الأعلى، وبين مستوى الشخص وأداء الأدوار في نعمة محددة القواعد سلفاً يصدم المشاهد بتحول شغوص الواقع.

كما أن مشهد (نرولوج / الحثية) دلالات رمزية من خلال عملية تعيين أو ترمين لحظات تاريخية محددة تنفع الانتباه في وضوح باتجاه المشاركة الإيجابية وانشطة للذاكرة<sup>(١)</sup> وهذه الحالات تشكل الإطار المرجعي لكل الملابس والظروف المحيطة بقضية موت تلك الفتاة.

وتحسن الإشارة إلى أن تعيينات الزمن بالإشارات التاريخية - والتي برحر بها مشهد الحثية - نسوع أساليبها. فهي تارة تصريحات المتحدث الرسمي للخارجية الأمريكية، والخبر بتأجيل جلسة مجلس الأمن إلى يوم الاثنين القادم، وغيرها من مواد إخبارية يكون مصدرها الرأيو الموجود داخل حيز المشهد. أو انطلاق الطائرات الحربية في سماء القاهرة محدثة دوي مغزعا وأخير من خلال منشآت الجرائد والتي تتداول فيها أخبار حرب الاستنزاف والعارات الإسرائيلية على القاهرة مع صورة القبة. فهي مشاهد مسموعة أو مرئية أو مريجة يجمع بين المرئي والمسموع فهي لحظات شديدة الحساسية تحمل مرارة الذاكرة الجماعية وتدفقه بشدة للصطدام بالحظة الآنية لأنها لحظات ممثلة وغير مفرغة من الخبرات المعاصرة<sup>(٢)</sup>.

ومن المعلوم أن فيلم (أورسون ويلز) (المواطن كين) يحمل هو الآخر بعضاً من الأحداث الزمنية تتعلق بتزمين ذكرى وقائع تاريخية محددة. وهذه الإشارات الزمنية يأتي بعضها في سياق الفيلم التسجيلي الذي يعرض أمام جمهور قليل بينهم مستر (ولسن) ومستر (طومسون)، وينطق بها المعلق مثل لقد دفع بلاده إلى الحرب ورفض مرة الاشتراك في النشاط الحربي عام ١٩١٩ - وإتصال صوت المعلق في إجراء أخرى مثل وظل يؤكد بعد أن زار نمانيا وإيطاليا وإنجلترا وفرنسا وغيرها بأن الحرب التي تشب.

(١) Dorrit Cohen, "Transparent Minds", Op Cit, P. (181)

(٢) Dorrit Cohen, IBID, P. (247).

لما الإشارات الزمنية الأخرى فتأتي على لسان (برنشتين) حيث يقول - واصفا تدخلات (كين) وممارساته القوية على اتخاذ القرار في توجيه دفة السياسة في بلاده "إن الحرب الإسبانية كانت حرب (كين) الخاصة ولد يكن لدينا في أمريكا ما نحارب من أجله، وأنه بفصل هذه الحرب ما كنا قد استوفينا على قناة (بنما).

غير أن كل تلك المحاولات لترمين الوقائع تأتي في المستوى الخاص بالحكي الخارجي. كما وأنها وصفت على لسان (برنشتين) أو في سياق كلمات معلق الفيلم ولا توجد لها جذور في نسيج الحكي الداخلي. وعليه فهي لا تفلح في إثارة وتحفيز مشاعر المتفرج ويعود ذلك للطبيعة التقريرية والأسلوب الاخباري لتلك الإشارات الرمزية والتي تعكس سيطرة راو واضح.. حتى لو ركز ظاهريا على سيكولوجية فرد أو شخصية<sup>(١)</sup>.

نقد سبق أن عرضت الدراسة من خلال الرسم البياني رقم (١١) تصورا لأدوار الرواة حسب مشاركتهم في السرد الفلمي "حكاية الأصل والصورة" ولقد كن تلك مجرد صياغة بيان حصر على المستويين النوعي وذلك بتقسيم الرواة إلى قطاعين أساسي وثانوي، وكذلك على المستوى الكمي.

غير أن مواصلة فحص البنية المركبة للسرد تستلزم تفصيلا أشمل لتقنيات المعالجات الزمنية الخاصة بتناوب الرواة أثناء الفعل المردي للفيلم ولما كانت البنية السردية مركبة من حراء تداخل معالجات رمزية عديدة تشبه تراكم الطبقات الجيولوجية وكذلك من تشابك عناصر وشخص حكاية تنقلت مراوغة ما بين دافرة تشخيص اللعبة وتجليات الوجود المادي للشخصية الفعلية. أو هي عبارة أخرى ما بين الأصل - كما هو متخيل - في الواقع وبين الصورة/ النمط - كما هو موهوم بالقدرة على تشخيصها - في الواقع السينمائي.

لذا فإن الدراسة تقترح الاختصار في الحديث وقصره على تقديم عينة تكون بمثابة النموذج الممثل لكافة المعالجات الخاصة بالترميز. وذلك بغاذا للترار واستعا عن الترهل والاسهاب وسوف يعرض البحث نموذج كل من:

١- رشاد أفندي عبد الصادق

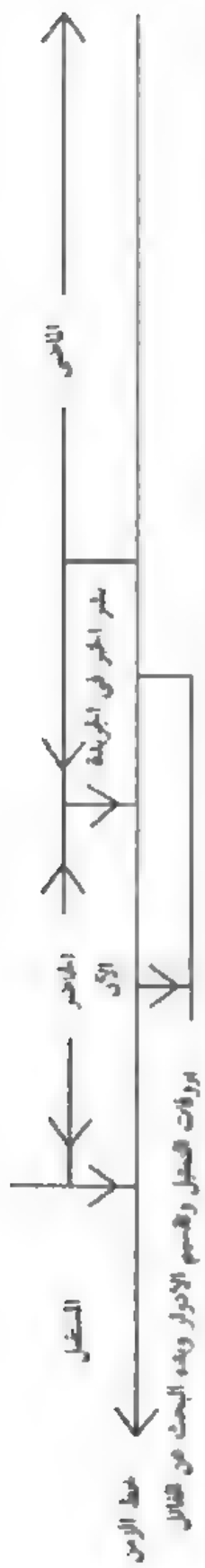
٢- الحاج محمود

---

(١) Dorrit Chon, "Transparent Minds", Op. Cit., P. (26)



منزل رشاد عبد الصادق



(٣٦) رشاد يتذكر شلبية في المنزل (٣٧) رشاد يطلب من شلبية أن تسامحه

(٣٨) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته (٣٩) رشاد يطلب الطائفة مع الخادمة ثم يعرب من المطبخ عموماً من زوجته

(٤٠) رشاد يطلب الطائفة في القهوة ويتمايل مع غناء عبد الوهاب (٤١) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته

(٤٢) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته (٤٣) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته

(٤٤) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته (٤٥) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته

(٤٦) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته (٤٧) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته

(٤٨) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته (٤٩) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته

(٥٠) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته (٥١) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته

(٥٢) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته (٥٣) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته

(٥٤) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته (٥٥) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته

(٥٦) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته (٥٧) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته

(٥٨) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته (٥٩) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته

(٦٠) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته (٦١) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته

(٦٢) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته (٦٣) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته

(٦٤) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته (٦٥) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته

(٦٦) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته (٦٧) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته

(٦٨) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته (٦٩) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته

(٧٠) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته (٧١) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته

(٧٢) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته (٧٣) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته

(٧٤) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته (٧٥) رشاد يعاود شلبية في المطبخ ثم يخاطب زوجته





الفنان محمود المنجى والمذاعة شهيرة

## أ- نموذج رشاد عبد الصادق

وقبل التعرض بالحديث إلى شكل وطبيعة المعالجات الزمنية الواردة في الفطاع السردى الخاص بشخصية (رشاد أفندى عبد الصادق)، والموظف بإدارة الأرشييف، والتي يمثلها الشكل البياني رقم (١٣) فإنه يصبح من الضروري عرض جملة الإجراءات والتي فرصتها ضرورات بحثية بهدف تسهيل عملية رصد المعالجات الزمنية كل على حدة. وهو - إن كان - يقطع مسيرة السرد ويجزئها إلى الحداثيّة إلى أجزاء صغيرة ومشاهد منفصلة إلا أنه وللغرض العلمى فقط ولتحقيق مطلب البحث يتم تصميم الشكل على النحو التالى:

أولاً: تم تقسيم الخط الممثل لأنسياب الزمن - طبقاً لنفس قواعد خطة البحث المتبعة فى بقية أجزاء السبغة - إلى أقسام الزمن المعروفة (ماض وحاضر ومستقبل).

ثانياً: تم استحداث مساحة زمنية من الوقت، يختار لها البحث مسمى (الآن). ويكون موقعها داخل مدة الزمن التى يشغلها الوقت الحاضر.

ثالثاً: يسع الدوام الذى يشغله الزمن الحاضر لمساحة الزمن (الآن) إلى حوار مساحة زمنية أخرى هى أسبق منه وتقرب من الزمن الماضى وكذلك مساحة محدودة تعقبه بلتحاه زمن المستقبل وذلك حتى يتسنى تفسير لقاء فريق العمل السينمائى فى لحظة هى أنية الحاضر مع شخوص بدأ ظهورهم عقب قراءة الجريدة فى زمن هو أسبق من الحاضر.

رابعاً: يكون (الآن) هو نقطة انطلاق (السرد / النقطة صفر)، ويقع فيها أيضاً بداية تدريجات التمثيل والتي تمتد بطبيعة الحال من النقطة الزمنية (الآن) إلى مساحة الزمن الحاضر.

ويتصديق هذه الإجراءات على الشكل رقم (١٣) فإنه يمكن الوقوف على شكل وكيفيات المعالجة الزمنية وإستخلاص النتائج التالية:

### أولاً المدخل السردى :

١- يبدأ النشاط السردى (لرشاد عبد الصادق) بتزول المصور والمخرج فى رحلة البحث عن القتل ويتم رصده وملاحقته ويصبح هدفاً للكاميرا - كناية عن ضبطه - أثناء سيره بجوار سور المتحف المصرى.

خط الزمن	المستقبل	الماضي		
		الطائفة الأولى	برولات عمل وتقسيم	
		(١) الروى كلى المرولة		(٣) محمود تاج سميرة في الزواج المروى
		●	●	
	(٢) مكتب المطابع محمود روى ينظر للضرورة في حيز يتركول تحسب حتى با سميرة بما محمود يتحدث مع صديقه اسماعيل ويطلب حنجر	●	●	
	(٣) فاضل المصنع وهو يتحدث صديقه اسماعيل	●	●	
	(٤) فاضل المصنع يواصل حديثه مع اسماعيل	●	●	(٥٠) حبيبها
	يواصل الحوار ومحمود يبدى حذرا ثم يقول انا لبيب	●	●	نظر عمليه الاصحاض
	(٩) المطابع محمود يواصل حديثه مع اسماعيل فاضل المصنع	●	●	(٨) الداية تجهض سميرة
	فاضل المصنع ومحمود يتحدثون، اسماعيل ينفق في ابناء صديقه الاصحاض	●	●	(١٠) محمود يقول لصديقه سيني الاكر
	فاضل المكب محمود يشرح لصديقه كيفية ملاطفتهم به يشعرون من الاصحاض	●	●	(١١) فاضل المصنع اسفل يتزين محمود على اجهز سميرة
	محمود يقرر على صديقه الان واقفه على الطلاق	●	●	(١٣) سمة توافق على الاصحاض
	محمود يقيم اكراله اشم المصحين	●	●	(١٥) محمود يواصل حديثه
	محمود يفكر في الالتفات إلى قسم المرولة	●	●	(١٧) محمود يتذكر كركول الروحية بعد طلاقه من سمة
				(٩) كوكرايس حانية

تبدأ أول سطور اعترافات (رشاد) لحظة شراء الجريدة وطلاعها على خبر الحريمة ثم قوله بسرة الحزن والغضب (سلبية!). ويواصل الاعتراف عندما يقول تسابق عليكى الدبى تسامحيني يا شئيه تعبيرا عن إحساسه بقدر ما من التورط

### ثانيا معالجات البنية الزمنية للسرد:

يشتمل الدور السردى عند (رشاد عند تصديق) على ما تبلغ جملته (١٦) ستة عشر مشهدا سرديا يمكن تقسيمه إلى ثلاث مجموعات حسب مواعيد الزمنية وهى:

#### المجموعة الأولى:

وتمثلها المشاهد الخاصة بقيام (رشاد) باسترجاع واستعادة أحداث وقعت فى الزمن الماضى وهى جملة المشاهد (١٤، ١٢، ١١، ٨، ٦، ٣، ٢، ١).

#### المجموعة الثانية:

وهى المشاهد التى تحرى فى الزمن الحاضر وتشمل المشاهد أرقام (١٦، ١٥، ١٣، ٩، ١١، ٥).

#### المجموعة الثالثة:

وهى النحصة بحالات انشروء وأحلام النعسة ويدخل فى عدادها مجموعة الاستنابات المبنية على تصورات مفترضة يمكن حدوثها فى الزمن المستقبل من وجهة نظر الشخصية وهى المشاهد رقم (٤ و ١٠).

### ب- نموذج الحاج محدود

يصور هذا النموذج ندلا سرديا معبرا للنموذج السابق حيث يحوى على وجود ظاهر الراوى كى المعرفة وهذا الراوى هو الذى يفتنا من الزمن الحاضر إلى حدود التخوء المجاورة للزمن الماضى القريب حيث يطنعا على شخصية الحاج (محمود) لحظة قرأته لحبر مقتل (سميرة). ويختص الراوى بعد أن يفسح تطريق لوجود السارد الجديد.

### معالجات البنية الزمنية

تتكون بنية لمعالجات الزمنية الداخلية فى إطار التشكيل الحكائى للسارد من مجموعة مشاهد تصل إلى عشرين مشهدا وإذا أضفنا ثلاثة مشاهد تدور داخل

مكتب محمود، في مصنع النسيج ويتم تفضيعها إلى أجزاء فتكون: حملة لمشاهد (١١) بديه وعشرين مشهداً. وتقسم بدورها إلى مجموعتين.

#### المجموعة الأولى :

وهي جملة المشاهد التي تدور أحداثها داخل مصنع النسيج سواء في المكتب أو داخل العنبر. وهي وإن اختلفت في تمثيلها فإن بعضها تفصله مساحات زمنية تختلف في طولها وفي قربها من نقطة انطلاق السرد وعددها (١٣) مشهد. وتدور في الزمن الحاضر أو قريباً منه.

#### المجموعة الثانية:

وتدور أحداثها في مفرقتي الأحياء (١٠) الواقعة في ١٠٠٠٠٠ عرфия من الحاج (محمود) ويتم استحواف الحاج (محمود) من قبل الصحفيين داخل غرفة لنوم بالمنزل، ويبلغ اجمالي عدد المشاهد (١٠) عشرة. وكلها تجري في الزمن الماضي منذ حوالي ٣ سنوات.

## مستخلصات بغية المتخيل السردى :

يلتجوع إلى ما سبق من تعيين الأنوار الحكائية وتحديد نقطة بداية السرد وأشكال المعالجة الزمنية - وتأسيسا على مجمل تفصيلات الجداول والأشكال البيانية فإنه يمكن استخلاص التالي:

أ- يتم الكشف عن مختلف الرواة بشكل مفاحىء ودون تمهيد كاف للمتلقى، كما أنه لا يتم أضلاع المشاهد على حملة البحث الشخصية للراوى، لحظة دخوله إلى بؤرة الاهتمام وتحقق تلك الطريقة منهج الفيلم الحاص الذى يوظف أسلوب الكشف عن مختلف الظروف المحيطة بجريمة القتل وبالتالي البحث عن القاتل

ب- بعض بيانات التعريف الخاصة بشخصيات الرواة تقدم للمتلقى فى شكل الاستجواب وصيغة التحقيق الجنائى، حيث يقوم الراوى بالإجابة على أسئلة الصحفى/ المحقق وإمعنا فى المفارقة قد بلغا الفيلم إلى الحصول على توقيع الراوى/ المشاهد على ختام أفوله أو قد يقوم الصحفى/ المحقق بحم كل أوراق التحقيق. وهو ما يعطى الشهادة المدونة طابع الرسمية وشرعية الإجراء القانونى.

ج- اقتحم الكميرا المباحث نرواة - وهم فى حالة حركية - يريد من حالة القصة والتوتر لدى المتلقى ويجعله شريكا يشارك فى عملية مطاردة وحصار كل المشتبه فيهم والقبض على القاتل.

د- تقع أحداث بداية دخول الراوى - إلى حيز النشاط السردى - فى توقيت يقع داخل مساحة الحاضر، وهو أقرب قليلا إلى الماضى وانذى يشار إليه بالحريفة - التى يحملها الراوى - ويرى بها صورة الفنية.

هـ- عند استعادة الماضى من الفيلم ينجا إلى تعييات مختلفة، من المونولوج المزوى والحديث المستعاد، مع قطع حاضرة تمثل حالات سرود أو تعليقات مسموعة فى شكل جمل حوارية وهذه القطعات الحادة تمثل ذهنية شطة وواصة حيث يتم إختبار وتقييم أحداث الماضى ونتائجه فى ضوء راهية الآن، مع كل ما قد يكون بحق به من متغيرات أو مزاحعات أضافه إلى مجموع المعنى الضمنية.

و- تصبح حالة القصة ضرورية وملحة من أجل التقلب على ما قد يحدث من احتمالات تشتت ذهن المشاهد نتيجة لمرعة إيقاع المعالجة الرمزية.

وبناء على ما تقدم فإن البناء المركب للسرد السينمائى لا يعود إلى تعدد الرواة أو الاختلاف والتناقض بين شهادتهم السردية. وإنما إلى تعدد وتنوع لصيغة الزمنية الدخلة فى تكوين البنية السردية للعمل الفنى وهو ما يعكس نشاطا حيويا لبنية المتخيل السردى.



الضام محيى إسماعيل يقوم نفسه بالقتل فى معتز الشرطة



فنان السينما الراحل هشام عبد السلام



## ثانيا "فيلم الفلام القصير"

### مدخل :

لم يعد مناسباً أن نطل نردد بدهية تطور الحياة قدما إلى الأمام، وأن تاريخ البشرية ما هو إلا تاريخ تطورها. لكننا لن نمل أبداً من تأكيد القول: بأن التطور يلزمه أن يفرخ دائما أفكار ومعطيات جديدة وأن يبتكر مناهج وأساليب متعددة ومختلفة. وأن كل فكرة جديدة لابد وأن يتاح لها فرصة الوجود والاختصار. وأن تمنح الفرصة كاملة فأما - أن تثبت الزمن فسادها فلا تقوى على مواجهة متغيرات ظروف الحياة فيحكم عليها بالفشل فلنسيان والإهمال ومن ثم الموت. وإما أن تثبت صلاحيتها وتبرهن على صحتها فيحكم لها للتاريخ بالنجاح والجدارة. ومن ثم يكتب لها البقاء والخلود.

وتلك قصة (شادي عند السلام) في محورها الأساسي وجوهرها الأصيل الذي لن يفلح الزمن في محوها أو طمس معالمها. ولهذا فأنه من أوجب الأشياء أن نعيد قراءة نصوص (شادي) السينمائية في ضوء مناهج نقدية جديدة تختلف عما آله النقد السينمائي الدارج في بلادنا من الإستسهال والتبسيط.

هنا زالت بعض الكتابات النقدية تصنف "الفلاح القصير" في خانة الأفلام التسجيلية<sup>(١)</sup> وتسرف على نفسها كثيرا عندما تلصقه عتوة بتلك النوعية من الانتاج السينمائي ثم هي تسرف مرة أخرى على الفيلم وعلى نفسها عندما تنفيه وتستبعده من فصيلة الفيلم الروائي.

### بنية التشكيل الفني :

يقنصى الوقوف على جماليات الشكل الفني للنص السينمائي وكشف عناصر المكون السردى معالجات متعددة ومداخل تحليلية مختلفة. وسوف يقودنا ذلك إلى مجموعة من الخطوات الإجرائية الأولية والتي تستلزم وصف النص وتعيين عناصره البنائية وتحديد أكثر هو السعى نحو وصف علمي للنسيج السردى من أجل فهم طبيعة وأسلوب اشتغال عناصر الخطاب<sup>(٢)</sup> السينمائي.

(١) صلاح مرعي، كمال رمزي، أحمد المصري، فاضل الأسود وآخرون، "الفلاح القصير"، كتاب تجميعي تحت الطبع.

(٢) يوري تياتوف، نصوص التشكاليين الروس، مصدر سابق.

وبداية لاد من القول بوجود قسم مشترك يجمع بين "فلاح (شادي) الفصيح" و "صورة" (مذكور ثابت)، ذلك أن كليهما يمثل ناتجا في حوار النصوص أو ما سبق واصطلحت عليه لدراسة تحت عنوان "الكتابة بالكتابة".

ومثلما فعل صاحب "حكاية الأصل والصورة" في صياغة خطبه السينمائي بالدخول في حوار ساخن مع قصة صورة (الحبيب محفوظ)، فإن (شادي عبد السلام) يعتمد - هو الآخر - في تشكيل خطابه/ "الفلاح الفصيح" على بنى حكاية مأخوذة عن نص فرعونى قديم من تراث الأدب المصرى.

وليس معنى وجود نص حكاى سلق سواء شكاوى الفلاح الفصيح أو قصة "صورة" أن يدعى بالقول أن إحداهما أو كلاهما إقتفى أثر النص السابق كما وأن الدراسة لا توافق على الرأى الشائع بوجود معادل بصري بالصورة السينمائية ينقل مكون إيداعى ما أو يترجمه إلى حقل إيداعى آخر.

فمناط البحث هنا هو معالجة إبداع محدد لا ينزجم أو ينقل أو يجتهد فى البحث عن معادل بصري للنص الكتابى المقروء حيث يتم نفى وإستبعاد جميع العناصر السينمائية لصالح القدرة التعبيرية - فقط - للفيلم.

وعلى ذلك فإن ما يعنى به البحث هنا يتمحور حول أسلوب صياغة الخطاب السينمائي بوصفه نصا فني - وإن كان فى حوار وحدل مع غيره من النصوص

إن وصف ودراسة الخطاب السينمائي لفيلم "الفلاح الفصيح" يستدعى دراسة مختلف المواقع السردية التى رصد عنها المؤلف/ المخرج وجهة نظره بوصفه مبدعا للخطاب. وكذلك وجهات النظر والمواقع المختلفة للشخصيات الفاعلة داخل نسيج النص وهكذا يصبح الفيلم إيداعا أصيلا وحقيقيا وليس دخيلا وثانويا علة على إيداع آخر

إن فحص تلك المواقف التى تنشأ بين مختلف الشخصيات السردية - (الاحتلاف/ الاتفاق) سوف يسهل من عملية الوقوف على التشكيل الفنى بعد معرفة تبدلات منظور الحكى.

وهذا يقتضى منا دراسة دلالات اختيارات التكوين الفنى لكل من النص الأدبى / الروائى لقصة (الفلاح الفصيح)، وكذلك النص السينمائي بإعتبار الأخير معتمدا على الأول فى نقطة إنطلاق واحدة.



الفنان الراحل أحمد موسى

وستكون دراستنا لهذه الرموز والدلالات (العناصر الإشارية) [يترجم هذا المصطلح إلى علم الإشارات<sup>(١)</sup> عند د. يوثيل عزيز وإلى علم العلامات<sup>(٢)</sup> عند جابر عصفور وسيزا قاسم ونصر أبو زيد وغيرهم] من خلال سياق علاقتها بمنظور الرؤية لكل من المبدع ومواقع الرواة.

وهناك العديد من المداخل المختلفة أو مستويات دراسة المنظور. لكننا سنركز على المحاور التالية فقط في محاورتنا للاقترب من النص ومعالجته من خلالها وهذه المحاور هي:

١- المستوى القيمي والأيدولوجي.

٢- مستوى الصياغات اللغوية

٣- الزمكانية.

ونحن لا ندعي الكمال لأنفسنا أو لتطبيقات هذا المنهج. ولا نرغم أن الطريق قد قارب النهاية بحيث نتوقف عندها جهود وإسهامات الآخرين فالطريق طويلة والباب مفتوح لكي تتعاقب كل الجهود لإرساء قواعد منهج نقدي جديد.

ورغم لقتناعنا الكامل أن المستوى القيمي أو محور المنظور الأيدولوجي<sup>(٣)</sup> هو الركيزة الأساسية والمحور المركزي في خطوة دراسة المنظور. إلا أن ذلك المحور ليس من السهولة بمكان وهو صعب المنال. فالمنظور شيء لا يمكن صياغته أو تشكيله في معادلة بسيطة وسهلة سواء بالنسبة للمبدع أو المتلقي سواء بسواء.

وهي من جانب المبدع/ المؤلف موضوع تساؤل وأول ما نطرحه من أسئلة هل هي رؤيته للعالم من خلال ما يرويه على ألسنة شخصه<sup>(٤)</sup>؟ المشاركة في العمل؟

٢- وأي وجهة نظر كان المبدع/ المؤلف يقبني من خلال السرد الروائي أو الوصف<sup>(٥)</sup>؟ المردي للعمل الفني؟.

(١) ميشال زكريا، 'الأسئلة علم اللغة الحديث'، بيروت: المؤسسة الجامعية ١٩٨٣.

(٢) سيزا قاسم ونصر أبو زيد (د) وآخرون، 'العلمة العلامات'، القاهرة: دار انبلس، ١٩٨٦.

(٣) B. A. Uspensky, "Poetics Of Composition", Berkeley, California Press 1973.

(٤) جورجى بلخانوف، 'الفن والحياة الاجتماعية'، موسكو: دار التقدم، ترجمة الياس شاهين، ١٩٨٣ من (٤٨).

(٥) Both, W.C. O.P. Cit..



آصف‌الرحمن احمد رازی دہلی ہشکایانہ حیث یدم تدریسیا دین علمہ

٣- وهل وجهة النظر التي نتحدث عنها كانت تخص المؤلف وحده أم ترى كانت هي وجهة نظر أحد الشخصيات سواء كانت أساسية أو ثانوية، أو حتى لشخصية تظهر عرضاً أو بالصدفة (٣) ؟

والأسئلة حول هذا الموضوع كثيرة ومتشعبة ويمكن لمن أراد الاستئثار حول هذا الموضوع أن نحيله على بعض المراجع في هذا الخصوص [تيرى ليجلتون في النقد والأيدولوجيا، ريتشاردز وأوجدين في كتاب معنى المعنى، وتشارلز موريس للكتابة ونظرية العلامات].

وقد يبدو الأمر محيراً بعض الشيء عندما نقول أننا بصدد البحث عن المنظور - أو بعارة أخرى رصد وجهة نظر المبدع / المؤلف - بحيث نكتف البحث حول رؤيته للعالم، ومع هذا قد تبدو متناقضين مع أنفسنا. إذ قلنا أنه لا يعيننا قليلاً أو كثيراً ذلك المنظور الأيدولوجي المحدد للمؤلف / المبدع للنص الفني.

ولتفسير ذلك التناقض - الظاهري - نقول إن المنظور الأيدولوجي للمؤلف / المبدع هو حكم قيمي وفكرة مجردة تنسب إلى العالم الخارجي للنص، وإن ما يهمنا فقط هو المنظور الداخلي الذي ينسب إلى النص، ويكون الصياغة الفنية التي تصنع فيما بعد الموضوع. لأن ما ينسب إلى خارج النص - حتى لو جرى على لسان الشخصيات من داخل النص فإنه بالرغم من ذلك يحولها إلى مجرد بهلوانات ودمى صماء تردد عبارات جوفاء (٤) .

وقد يعترض البعض على مدى شرعية تطبيق منهجنا والذي ينسب إلى عالم الفيلم الروائي - على فيلم يراه البعض قصيراً وتسجيلياً؟

والإجابة البسيطة والمباشرة، هي أننا نصنف فيلم (الفلاح الفصيح) ضمن جنس الأفلام الروائية، ولا نعدّه منسباً على الإطلاق لنوعية أو جنس الفيلم التسجيلي. وقد يقتضى منا ذلك مزيداً من التوضيح غير أننا لصيق المساحة فلن ندخل في هذا الجدل الآن:

---

(٣) B. A. Uspensky, O.P. Cit .

(٤) باختين، الرواية الأداعية عند دوستويفسكي، مصدر سابق.



الفنان أحمد مرعي يلتقي شادية على جبهة

## بناء المنظور:

سبق أن أوضحنا أن العمل الفني لا يطرح علينا في صورة مجردة لو هي شكل تقرير يحمل وجهة نظر وضوعية أو ذاتية، ولكنه يأتي إلينا في شكل نسق فني وصياغات تعبيرية تميز هذا العمل عما سواه من أعمال أخرى كما تتشابه بنيته الفنية مع موقع أو زاوية رؤية المبدع كطرف أول - يهيمه أن يتواصل - مع المتلقى كطرف ثان. وعملية التواصل هذه لابد لها من أن تتشابه مع كلا الطرفين بالواقع التاريخي والاجتماعي فكلا الطرفين مرسل / مستقبل مضاعفا إليهما قناة التواصل وكذا نمط وشكل الرسالة في حالة اتصال.

ومن هنا فقط نستطيع أن نهتم بالمنظور الأيديولوجي للمبدع بوصفه معبرا عن ضمير الجماعة<sup>(١)</sup>، أخذين في الاعتبار ما يقوله (لوسيان جولدمان)<sup>(٢)</sup> - نقلا وتطويرا لأراء ونظريات لوكاتش<sup>(٣)</sup> (Lukacs, G) حول الوعي الجماعي والوعي الممكن. ومن زاوية الواقع الاجتماعي والتاريخي فإنه يمكننا القول بأن فيلم (الفلاح الفصيح) ينسب إلى أكثر فترات التاريخ الوطني زهوا ووضوحا في مده وأنتصاره، حيث كان الحراك الاجتماعي قد تنامت خطواته بعد سنة ١٩٥٢ وإن كان - المد الثوري المعادي للاستعمار قد انطلقت شرارة أحداثه الساخنة قبل ذلك التاريخ، في شكل الفعل العنيف ضد قوات الاحتلال البريطاني عقب إلغاء معاهدة ١٩٣٦ ولقد ظل دوران الثورة الوطنية الاجتماعية يزيد من رفته ليضم كل خريطة العالم العربي.

كما أن فيلم الفلاح الفصيح ينسب ثانياً إلى أكثر الفترات إبلاما ومرارة فحرج الهزيمة في الخامس من يونيو مازال عاثرا في ذاكرة الشعب. ومد الثورة ينحسر في مواجهة قوى الاستعمار - الذي أخذ يكيل ضرباته الساحقة للمشروع الحضاري العربي. هذا ما كان من أمر العامل الخارجي - ممثلا في الاستعمار والصهيونية - ولكن ضربات العامل الداخلي كانت أشد مرارة وأسوأ أثرا على النفس وإيلاما للروح. غير أن إصرار رجل الشارع على مواجهة التحدي للعبور وتجاوز أزمة للنكسة، وكذلك صلابة الناس وتماسكهم، كان أقوى من كل العوامل داخلية كانت أو

(١) صلاح فضل (د)، 'منهج لواقعية في الإبداع الفني'، مصدر سابق، ص (١٦٣) وما بعدها.

(٢) لوسيان جولدمان، مصدر سابق، الفصل الرابع من كتاب 'النسوية التكوينية'.

(٣) تراجع أراء لوكاتش في (نظرية الرواية) وكذا (الرواية التاريخية).

\* لمزيد من التفاصيل حول هذه القضية يمكن الرجوع إلى: Bera, M. "Film & Literature", 1979.



خارجية. فهذه الصلابة رغم الانكسار العسكري، وعدم فقدان اليقين في عدالة القضية رغم انحسار المد، كل ذلك اعش الحلم وداعب الأمل في كل النفوس

وعن هذه الصلابة، وعن ذلك الأمل الذي يرقى إلى مرتبة اليقين كان (شادي عبد السلام) يود أن يقول كلمته مساهما فيما يدور من حوله من أحداث الواقع التاريخي والاجتماعي. وليس هذا الرأي الذي أوردناه من قبيل الحشو الإنشائي أو الصيغ البلاغية ولا هو العسف في إصدار الأحكام أو العجلة في إقرارها. فبعد قليل عندما نناقش حملة الدوال التي لعبت دور المنتج لجملة النص سوف يتبين لنا مدى صدق ما طرحناه في الفقرة السابقة - ورعّم لنا لا نحاول أن بصوغ تقييم أو حتى تقويم نستقي من القيمة أو الموضوع إلخا من نص الفيلم. فنحن لا نملك سلطانا على النص، كما أننا نرفض الأحكام القليلة والمعدة سلفا.

والحديث عن قضية الواقع الاجتماعي والتاريخي يجرنا إلى فكرة المؤلف ورويته للعالم كمنتج للنص من خلال التعبير عنها.

ونستعير كلمات (شليير مآخر) في تعريفه للنص ومبدعه "هناك جانبان في النص، جانب ذاتي يشير إلى فكرة المؤلف ويتجلى في استخدامه الخاص للغة، وجانب موضوعي يشير إلى اللغة وهو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة" (١).

ولكى يتاح لنا الحديث عن رؤية (شادي عبد السلام) للعالم من خلال إبداعه في فيلم (الفلاح الفصيح)، لابد من البحث عن مسلك أو طريق يدخل بنا إلى عالم النص الفيلمي. ولعل أفضل تلك المداحل هي العيش مرة أخرى في الموضوع (٢).

كما يدعوا إلى ذلك (ديلثي) في طريقته للتفسير والتأويل، بضرورة العيش مرة أخرى في الأحداث الاجتماعية أو ما يطلق عليه (Reliving) وهكذا نجد أنفسنا مطالبين بمد البصر أبعد بكثير من نص الفيلم لكي نصل إلى حقب تاريخية أسبق في زمانها من لحظة تخلق الفيلم وإنتاجه في عقل شادي.

### جيولوجيا النص / التناص:

ونعني به الامتداد الزمني عبر الحقب التاريخية المسرفة في البعد في قلب التاريخ والضاربة في عمقه حتى نصل إلى ما نطلق عليه - الآن تحلوذا - (النص

(١) نصر أبو زيد (د)، "الهرمينوطيقا"، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، فصول، عدد (٣)، أبريل، ١٩٨١.

(٢) ديلثي ويلهلم في نصر أبو زيد، نفس المصدر السابق.

الأول) أو (النص المصدري) ونعنى به البردية الهيروغليفية التى حفظت لنا سطورها حكاية "العلاج الفصيح"، فى نهاية الألف الثالثة قبل الميلاد فى عهد الملك (نيكاورع) أحد ملوك العهد الإهناسى، والذى امتد من خلال حكم الاسرتين التاسعة والعاشر من (سنة ٢٢٦٢ - ٢١٣٢). وسوف يجد الفارئ ما يتطلع إليه من معلومات مدققة حول النسخ الأربعة التى يتألف منها متن القصة - فى الدراسات الأثرية التى اضطلع بها المتخصصون فى هذا الشأن\* - مساهمة منهم فى تقريب وترجمة النص القديم. وعليه فإننا لن نتعرض لهذه القضية إلا فيما يخص التحفظ الذى أوردناه منذ قليل والرأى الذى نطمئن إليه ويلزمنا أن ننوه عنه صراحة بأنه لا يجوز لنا الاعتقاد بأن فيلم (شادى عبد السلام) الروائى القصير - موضوع هذه الدراسة تقف به رابطة النسب أو صلة الرحم إلى النص الأدبى المخطوط فى بردية (بتار) أو برديات برلين الثلاثة الأخرى.

ونبرهن على ذلك بالأسباب التالية:

١- أسباب تاريخية واجتماعية.

٢- أسباب دينية.

٣- أسباب نقدية.

ولكن قبل أن نعرض لهذه الأسباب الثلاثة ونفرد لها السطور لمناقشتها فإنه يتوجب علينا أن نشير إلى قضية أساسية صارت من بديهيات النقد الحديث. ولا يجوز لنا تجاهلها أو نسيانها إلا وهى قضية التناص (Inter Textuality) التى يعرفها (رولان بارت) بأنها تفاعل النصوص وتداخلها حيث تتشابك وتتلاحم لتصنع وشائج قرى وقنوات اتصال عبر عصور وأجيال مختلفة. ويعود (بارت) ليقول بأن العبارة التى تنتج معنى ممكنا لا تلغى غيره من المعانى التى تصله بنصوص أخرى مغايرة<sup>(١)</sup> أو فى عبارة أكثر وضوحا هو النقل لتعبيرات سابقة أو مترالفة<sup>(٢)</sup>.

\* أعمدت الدراسة على نصوص كل من أحمد فخرى (د)، "مصر الفرعونية"، هجرى برستيد "تجر الضمير"، فلندور بترى "الحياة الاجتماعية" سليم حسن (د)، "ألب المصرى القديم"، أ. مجدى عبد الرحمن والذى قدم ترجمة منشورة عن لغة الهيروغليفية (المبحث).

(١) Roland Barthes, "Mythologies", London: Paladin, 1987.

(٢) Julia Kristeva, "Deser On Language", O.P. Cit. N Y., 1980.

ومن ثم لا يمكن أن نسلم بوجود نصوص فنية قائمة بذاتها، أو ذات بنية مكتفية بنفسها. كما وأن النقد الحديث قد أسقط تماماً قانون السياق المعلق للنص يوم أن ذلك أسوار للتخصيصات التي تحمي قدسية النص المصدري أو النصوص التابعة.

وعند هذه النقطة فلا بد لنا من وقفه متمهلة أمام النص الروائي/ الأبيي للبردية المعروفة باسم (الفلاح الفصيح) حتى نتمكن من الوقوف على جوهر مطلبنا فيما يتعلق ببحولوحيا النص وخطوط الاتصال الزمني عبر حقب التاريخ السابق لحكم ملوك العصر الإهناسي (الاسرتان التاسعة والعاشرة)

### الواقع التاريخي والاجتماعي.

لقد انتهى العصر الذهبي للملوك العظام من بناء الأهرام بنهاية الأسرة الخامسة ووفاء الملك (أوناس) آخر ملوك هذه الأسرة ثم حكم مصر ملوك الأسرة السادسة وكان الضعف قد بدأ ينتشر في جسد الدولة متمثلاً في زيادة نفوذ حكام الأقاليم ونزاحي قبضة السلطات المركزية. وفي تلك الاونة كما يقول (أحمد فخري) أصاب المشروعات العامة للفشل وتضاعفت أعباء الفلاح واثقل كاهله بالصرائب وكثرت المظالم وأصبح كل موظف لا هم له إلا أن يثرى ويجمع الأموال فيما يوصف بحالة سعار عام لسلب أموال الفلاحين. ويقع الشعب بين شقى الرحى، الموظفون المرتشون والأثرياء الجشعين ولم يكن هنالك مفر من ثورة عارمة تقتلع كل عوامل الفساد والرشوة وتتقم من كل من ظلم الشعب من موظفي الحكومة أو الأغنياء<sup>(١)</sup>.

بل لقد امتدت يد الثورة العنيفة تنزل للملوك من فوق عروشها وتقتلع الحكام من داخل قصورهم ويمتد طوفان الثورة إلى موقع الآلهة<sup>(٢)</sup> أنفسهم الذين لم تردع تعاليمهم قسوة الحكام الظلمة ولا عسف الملوك المتكبرين ولا غلظة الموظفين المرتشين أو رجال الإدارة وأصحاب المناصب الذين لم يكن لهم من هم سوى جمع المال والثروات حتى ولو بطرق غير شرعية وعلى حساب الشعب.

(١) أحمد فخري (د)، مصر الفرعونية، القاهرة: مكتبة مصر، ط١، دت، ط٥، ١٩٨١ ص (١٥٩ - ١٦١).

(٢) نفس المصدر السابق، ص (١٦١) وما قبلها.

## الأسباب الدينية:

لقد كان لنضعف الدولة المركزية وفساد جهاز الإدارة وانتشار الرشوة وجشع الأغنياء منذ بداية حكم الأسرة الخامسة أحد العوامل الهامة لظهور ديانة جديدة ذات طابع شعبي وملامح إنسانية تميزت بحقوق متساوية لكافة أفراد الشعب ولم تفرق بين طبقة الحكام والشعب المحكوم كانت تلك هي عبادة أوزيريس (١) والتي كانت تنسب في دلب وبطء منذ عصور ما قبل الأسرات حتى انتهى بها المطاف إلى أن تنازع للديانة الشمسية سطوتها على قلوب المصريين وحتى تأخذ مكانها كديانة معترف بها في عهد أوناس مع نهاية الأسرة الخامسة ولعل دخول هذه الديانة إلى ساحة الاعتقاد الرسمي هو أحد مطالب الثورة الشعبية الاجتماعية لو الماحناكارنا المصرية.

## الماحناكارنا وثورة المظلومين

لقد إنهارت أركان وركائز النظام المصري القديم والذي استمد شرعيته من طقوس وأحكام الديانة المصرية القديمة والتي كانت تؤكد أن كل فرد في الدنيا سوف يشغل في العالم الآخر نفس وظيفته في العالم الدنيوي (٢) والتي كانت تعني استمرار تكريس الفوراق الاجتماعية وكان من نتيجة الثورة الاجتماعية الشاملة أن خرجت إلى الواقع المصري جملة حقائق صارت هي الباموس الذي يحكم علاقة المصريين جميعا فيما بينهم ثم علاقتهم جميعا أيضا بالسماء ونحمل هذه الحقائق على النحو التالي :

- ١ - سقوط فكرة الملك الإله الذي يجلس على العرش بتفويض ورعاية السماء .
- ٢ - انتهاء فكرة الدولة المرتكزة على الدين وتحلت للحكومة بهائيا عن نظام ما يسمى بالدين الرسمي للدولة (٣) .
- ٣ - قيام علاقة أخلاقية بين الإله الجالس في السماء وفكرة العدل التي يجب أن تسود على الأرض .

---

(١) شفيق غربال وسليم حسن، وآخرون، تاريخ الحضارة المصرية، القاهرة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ت.

(٢) أحمد فخري، (د)، مصر الفرعونية، مصدر سبق، ص (١٤٢). وما بعدها.

(٣) شفيق غربال وسليم حسن وآخرون، مصدر سبق، ص (٢٤١).



موكب الحاكم ونزى

٤- امتزاج فكرة العدل بصورة كاملة حتى على المستوى الدينى للدرجة التى صارت متوحدة بالآلهة (ماعت ) ابنة ( زع ) وهذا " لم يحدث بالطبع صدفة أو عينا" (١)

٥- لم تعد أبواب الحنة موصدة فى وجوه أبناء الشعب السطاء . فلقد صارت تتسع للملوك والأمراء وكذا البسطاء من الناس .

٦- تغيرت نبرة الخطاب الملكى فلم يعد يوصف الملك بأنه الجالس على عرش أبيه السماوى ... إلخ بل ظهرت نبرة التواضع والخضوع وصار الملك نفسه يعبر عن ضعفه البشرى ووخوفه من يوم الحساب وظهرت فى النقوش الجدارية عبارات جديدة وغريبة على قاموس الديانة المصرية القديمة مثل أن الملك يرحو مرضاة الآلهة وأنه سوف يتعرض لمحاكمة عادلة وأن السعادة لم تعد فى تقديم القرابين وتشييد المقابر الفاخرة والكبيرة ولكن فى فعل الخيرات " (٢) بين البشر من أبناء الشعب فى حياته الدنيوية .

٧- كذلك ظهرت إلى الوجود تعبيرات ومصطلحات لاهوتية لم تكن مألوفة أعلنت من شأن الإنسان وقيمه بحسب أعماله (٣) الطيبة فى الدنيا.

٨- الاعتراف الكامل بالدين الشعبى ودخول (أوزوريس ) رسميا إلى التأسوع الإلهى . وكل هذه المكاسب لم تتحقق بسهولة أو (ودون شغب أو عنف أو رد فعل ) (٤) بل كانت نتيجة لمعاناة المصريين من مظالم أو كما يقول أحمد فخرى الذى ننقل عنه حرفيا " باختصار لقد تحرك الفلاح الصابر العطش أخيرا بعد أن وجد الظلم قد ازداد وطغى الكيل وأن الأغنياء قد سلبوه كل شيء فلم يجد أمامه طريقا غير الثورة على تلك الأوضاع والانتقام لنفسه ممن كانوا عليه سوط عذاب " (٥)

وكلى من الطبيعى أن يمتد أثر تلك الثورة الشاملة إلى كل جوانب الحياة فى مصر ..... ومن الطبيعى أيضا أن يفعل الفئال بالأراء التى بدأت تسمود عصره

(١) سليم حسن وشفيق غريب وآخرون، ص (٢٢٨ - ٢٢٩) .

(٢) Budge. E. A. Wallis, "Book Of The Dead". London: Henley, 1977. P. P. (355-378).

(٣) أحمد فخرى، مصدر سابق، ص (١٤٢) وما بعدها .

(٤) سليم حسن وشفيق غريب وآخرون ص (٢٢١).

(٥) أحمد فخرى، (د)، " مصر الفرعونية "، ص (٥٩) وما بعدها .

ويكتسب الفنان المصري حرية أكثر في التعبير . ففي مجال الفن التشكيلي تظهر لوحات جدارية تصور البشر في أوضاع أكثر جرأة وحرية وينعكس ذلك أيضا على خطوط الموضوعة في شكل ونوعية الثياب . ويظهر لأول مرة تمثال للفرعون المصري (نبي) الأول عاريا وهو طفل ثم وهو في سن الرضاعة جالسا على حجر أمه وجائيا كذلك على ركبتيه (١).

وهو ما لم يكن مألوفاً من قبل في تصوير الملوك ولم يجزو الفنان المصري على تصويره قبل ذلك . فالملك لم يعد الإله المقدس بل أصبح البشر الملك . وابتعد الفنان عن تجميل الواقع وتميزت أعمالهم بمسحة واقعية، وظهرت نزعة جديدة في تصوير الحياة الريفية لأفراد من عامة الشعب أثناء نشاطهم اليومي البسيط (٢) ثم يركز المصريون إلى الهدوء بعد أن نصبوا زعمانهم مقاليد الأمور لكن هل نصحه زعماءه فعلا ؟

هذا هو السؤال الذي يطرحه (أحمد فخري) غير أن الأحوال تستمر كما كانت طول فترة حكم الأسرتين السابعة والثامنة . ويجلس على العرش ملك ظالم جبار لاقي الشعب على يديه كل أنواع العنف والشدة أكثر مما أصابهم على يدي من سبقه وانتهت حياة ذلك الطاغية نهاية عنيفة (٣) كما تذكر كتب التاريخ.

ووسط هذه الظروف القاسية والمضطربة يساهم فن الأدب نثرا ورواية في صورة إسهام إيجابي في إصلاح أحوال الحكم وتبدع قرائح الفنان المصري أعمالا في صورة نصوص أدبية تحمل طابع الوصايا والحكم مثل ووصايا (إيبور) والموجودة في (اليد) بهولندا والتي ترجمها (جاردنر) وعلق عليها (برسند) ثم بردية بفرتي أو (نفروروهو) والبردية الأولى تدور في قالب قصصي حول رجل حكيم استطاع أن يتسلل إلى القصر الملكي متغيا يحدث في قصص حول الشطار في العصر المملوكي ويطلب منه الجالس على العرش العمل على إنقاذ البلاد بعد أن يحكي له المظالم التي يزرع تحتها الشعب . ثم يظهر أول ما نعتقد يقينا أنه أول كتاب في فن السياسة وأصول الحكم وهي البردية المعروفة باسم وصية الملك (أختوى) الرابع إلى أبنه (مريكارع) . وهنا يمكننا أن نلمح خطوط التوازي

(١) سليم حسن وثفيق غربال، مصدر سابق .

(٢) المصدر السابق نفسه، ص (٢٣٧ - ٢٣٨).

(٣) أحمد فخري (د)، مصدر سابق ، ص (١٦٧).

واللتقاطع بل والتشابه بين نص تلك البردية لللاحقة لها . تاريخيا - ونعنى بها -  
بردية العلاج الفصيح ونستطيع أن نبرز كذلك أهم تلك الملامح على النحو التالي .

١- نصائح عامة للاستزاد بنزاهة الحكم والأخذ بأسباب العلم والقراءة والأهمام  
بشئون الشعب والاهتمام بقضاياها.

٢- تحذيرات إلى الأمراء والحكام من مغبة السير في طريق الشر مثل الكذب  
والطمع وأكل أموال الناس وممارسة الظلم وأكل أموال اليتامى.

٣- التركيز بشكل جلى على إقامة الحكم فوق أساس من العدل . وتشغل فكرة العدل  
الحيز الأكبر من سطور البردية وتضرب الأمثلة حول تجنب الظلم وعدم التمييز  
بين الناس غنى / فقير . وضرورة السعى الدائم لمقاومة الظلم والفساد .

٤- وتصل سطور البردية إلى نهيتها غير المتوقعة حيث يحذر الوالد (الملك) ابنه  
من مصير كل ظالم حيث يضرب الملك المثال بنفسه قائلا إن للظالم قد  
تباؤا بأن جيلا من الناس سوف يظلم جيلا آخر وأن مصر ستحارب حتى في  
الجبال أما آخر سطر من البردية فهو يعف مثالا فريدا على نوعية تلك  
الوصايا حيث يقول الملك ( أختوى ) إلى ابنه (مريكاع) .

لقد فعلت ذلك وأصابنى ما يصيب من يعصى أمر الله . فماذا كانت فعلة ذلك  
الملك الظالم ؟ وما هو المصير المجهول الذى آل إليه بظلمه ؟  
وما هو العقاب الذى أنزله الله بذلك الملك ؟ هذا ما لا تحدثنا عنه سطور تلك  
الوصية ؟

وإذا كانت جذور بردية العلاج الفصيح تمتد إلى نفس العمل الذى أنبت بردية  
وصايا (بتاح حقب) والذى كان أول من عرف الكلام والفصاحة بأنهما صناعة  
ووصف المتحدث البارع الحديث بأنه محترف ولذلك فليس عجيب أن تكون سطور  
بردية (مريكارع) تبدأ بطلب العلم ومواصلة القراءة ونصيحة واضحة ومحددة إلى  
الأبن كن ممن يحسنون صناعة الكلام لتكون قوى البأس شديد الحاجة، لأن قوة  
الإنسان فى لسانه والكلام أعظم بأسا من كل الحروب<sup>(١)</sup>.

(١) هنرى بريسيد، فجر الضمير، القاهرة : مكتبة مصر، ألف كتاب، عدد (١٠٨)، دت.



## ١- المستوى الأيديولوجي والقيمي :

يفحص النص الأدبي لبردية (فلاح أناسيا الفصيح ) أو شكراوى الفلاح الفصيح، ثم النص السينمائي كما وصفه الأستاذ مجدى عبد الرحمن من (المافيولا ) مباشرة، وأخيرا المشاهدات المتكررة والعديدة للشريريين السينمائي والفيديو. كل ذلك أسهم فى أن نضع ليدنا على مائتلق عليه المستوى الأيديولوجى وإذا اردنا الحديث حول المستوى الأيديولوجى لمنظور الرؤية فى تشكيل جماليات العمل الفنى (شكراوى الفلاح ) فمعنى ذلك أننا سوف نتحدث عن نظام القيم الذى بمقتضاه يتم صياغة البنية العميقة أو المستوى الخفى كما يعرض على الشاشة العرض، أو يكشف عنه خلال المشاهد فيما نطلق عليه المستوى المباشر أو مستوى السطح .

إن النص الفلمى لشكراوى الفلاح الفصيح فى التحليل الأخير يمكن تصويره فى شكل محتزل بأنه جملة الصراع الذى يتعرض له مواطن بسيط من عامة الشعب فى مواجهة جهاز الإدارة ثم إصرار ذلك على المواطن على مواصلة البحث عن حقه بشتى الطرق والحصول عليه - ثم هو أيضا علاقة الدولة بالمواطن من خلال ثنائية الاتصال والانفصال . ولكن طرح هذه النتيجة فى شكلها المبسط هكذا، يستلزم منا كشف آليات الصياغة السردية وشكل وتنظيم (القصة) وكيفية مساهمة ذلك فى بناء المنظور الذى من خلاله نتعرف على وقائع فيلم " الفلاح الفصيح " .

وكما لا توجد رواية من غير وجود راو يحكيها، فإن موقع ذلك الراوى هو الذى يحدد لنا رواية للرؤية التى نطل منها على العمل الفنى. وأخيرا فإن قرب أو بعد الراوى واختلافه أو اتفاقه مع بقية أصلاع المربع ( المؤلف / المخرج والشخصيات، المشاهد، الراوى ) يؤكد قدرتنا على الفهم أو التعاطف أو المشاركة أو حتى مجرد جرعة الشغف الضرورية لمواصلة المتابعة (١) أو الانفصال عن وقائع الحدث . كما أن نشاط وتفاعل الشخصيات هو على نفس القدر من الأهمية . ولقد استلهم (شادى ) عددا من الوسائل الفنية وإمكانات العصر التى أتاحت له بناء رواثيا صمياء، رغم انتماء فيلمه إلى نص أدبى معروف . ذلك أن (شادى عبد السلام) الذى لا يخفى عنقه أبدا لذلك النص، إلا أنه استطاع أن لا يقع أسيرا فى قبضته. وهذه الاستقلالية التى امتلكها (شادى ) جعلته يميز ما بين العشق والضيق

---

(١) W .C. Booth, O.p Cit . P. (158)  
and  
Moris Beja, O.P. Cit .

بوصفه عاملا إيجابيا وبين الضياع بلا هدف الما أو لوعة في سبيل ذلك العشق فهو يقدم فيلمه من خلال إدراكية خاصة للمادة القصصية، منطلقا من زاوية رؤية نمير وتفرز ما نعهده بصدق بناء فنيا يحرج به عن شبهة ترجمة النص الأدبي ترجمة حرفية أو تكوين صياغة فيلمية مولوية.

وتتعدد وسائل (شادي) الفنية في القص من وسيلة الراوى، إلى المراقب أو التدخل المباشر منه بوصفه مؤلفا. والراوى عند (شادي) مستتر في معظم الأوقات، قليل التدخل وهو ينف على مسافة محسوبة من الشخصية وكذلك من المتفرج، وهو فى أقل القليل يظهر واضحا فى لمحة خاطفة. ولكن الراوى يظل مصاحبا للشخصية أو بتعبير أدق - ما نطلق عليه النقدة فراسواز جون (الرؤية مع) أو الوافعية الفينومينولوجية حيث ان العالم النحيلي المتمثل فى هذا النوع من القصص هو عالم مرتبط بشخص ما، ومكان ما<sup>(١)</sup> ويتبنى الراوى منظور الشخصية ويرى معها ويلاحظ ما تلاحظه.

غير أن (شادي) يطلع الراوى فى بعض الأحيان على جوانب خفية من الأحداث وهو فى هذه الحال يميزه معرفة أكبر عن سنوك باقى الشخصيات أو بعضها على الأقل (انظر لقطة ٦ من النص الفيلمي) وهى النقطة التى يظهر فيها جرف رملى يعلوه بعض العشب ثم تتحرك الكاميرا لى ترى شجرة الشوك (السنط) التى يجلس تحتها (تحتو تحت) وبالطبع فإن الفلاح وقافلته كنا قد تركناهم عند اللقطة السابقة (لقطة ٥) يصعدون التل ثم تتوقف القافلة أمام غمة النخيل. وهذا يعنى أن الفلاح لم يكن قد شاهد بنفسه أو اكتشف بعد موقع (تحتو تحت). حتى يتسیر له - اذك - أن يطنعا من وجهة نظره على مكان (تحتو تحت). وهذا المثال الذى نسوقه من النص هو مجرد نموذج لظهور صوت المؤلف شخصيا وتدخله المباشر فى السياق من خلال تعليق الراوى، لكن أوضح الأمثلة التى يعلن فيها شادي عبد السلام عن وجوده بصفته مؤلفا - دون مولوية - تتمثل فى لقطة رقم (٢) من العناوين والتى كانت قد سجلت عام ١٩٧٢ بعد فور الفيلم بثلاثة جوائز.

ويبلغ طول هذه اللقطة (٦ و٣ مترا) وتصور لوحة جدارية من النقش البارز لفلاح مصرى يسير خلف حميره وهى اللوحة المعروفة باسم (الذهاب إلى الحقول).

(١) ميزا قاسم (د)، مصدر سابق، ص (١٣٣).



نحوث نخت (بلفظ فرسته نخت شجرة المنط)

وهذا الفلاح الذى نراه فوق اللوحة هو دال ومنلول فى أن واحد، فاللوحة دالة على الفلاح صاحب الفضل فى نشأة الحضارة حول صفتى نهر النيل فسواعده هى التى شيدت صرح الامبراطورية ونشاطه العقلى أبداع الأساطير والأديان والفن ونظام الحكم - ثم أن ذلك التراث الحضارى يمتد من داخل تلك اللوحة الجدارية مشيراً إلى فلاحنا الفصيح وأى فلاح آخر سواء فيما مضى أو فى الوقت الراهن.

فاللوحة الجدارية هى تثبيت للحظة دائمة وبعث لماضٍ مستمر فى عمق الحاضر أو ما يطلق عليه الفلاسفة " الآن الدائم " (١).

( ولكن شادى يعود مرة أخرى عقب ذلك التدخل المباشر إلى منهج صياغته الخاص فى السرد ( الراوى المساوى أو المصاحب للشخصية ) حيث يمزج بين لقطات الوصف والسرد . ويتفادى (شادى ) الحوار أو السرد الكلامى حتى لقطة رقم (١٤) رغم أن شريط الفيلم كله لا يريد عن (٤٠) لقطة فقط وهو الأمر الذى نعدّه تحاحاً فنياً من المؤلف فى صياغة بناء درامى جيد لا يلتبس على الفهم بالرغم من للصياغات الجمالية والدلالية عالية المستوى مع القدرات اللغوية والبلاغية الرفيعة - وسوف لا نلتزم لهذه النقطة لمبجاً وبراكين مفصلة، تضيق المساحة أولاً، ثم لأن التذليل على تلك النقطة ثانياً سوف يخرج بنا إلى نطاق آخر من البحث هو ما يطلق عليه (بازوليني) القصيدة السينمائية (٢) أو السينما الشعرية وهو أمر لم نرسمه لأنفسنا داخل خطة وحدود هذه الدراسة وإن كنا على وعد أن يقدمها فى غير هذا البحث وسوف نكتفى الآن فقط بمنقشة العناصر الإرشادية داخل حدود لقطة واحدة فقط - تلك التى سبق لنا الحديث عنها - وهى لقطة رقم (٦) وهى التى تبدأ من ظهور المنحدر الرملى الذى كانت تخفيه بعض النباتات - حيث كان الفلاح فى نهاية اللقطة (٥) ( راجع النص الفيلمي) قد أخذ هو أيضاً فى النزول عبر ذلك المنحدر الذى كانت تخفيه بعض الأعشاب مثل شرك حلاع يؤدى إلى مكان (تحت نخت) والذى يستلقى مثل وحش متحفز للقنص أوحية رقطاء تختبئ فى ظل شجرة الشوك المعروفة فى الريف باسم شجرة السنط ولا تحد

(١) عبد الرحمن بنوى (د)، " لزمان لوجودى "، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٥.

(٢) Christian Metz, 'Essais Sur La Signification Au Cinema' Editions, Klincksieck 1991.  
and  
Bill Nichols, "Movies & Methods", O P Cit



أحمد مرعي في طريقه لبيع محصوله

الدراسة نفسها في حاجة لمزيد من التفسير حول جماليات هذه اللفظة فهي شارحة  
لنفسها في أيسر الطرق وأكثرها بلاعة من عناصر التشبيه والمجاز

ولأن شادي مشغول بالدرجة الأولى بجوهر رسالة النص الأدبي وليس بحرفية  
الكلمات كما وردت في البردية القديمة، إلا أن ذلك جعله يتغاضى عن صوت  
(تحوت نخت) كما ورد في النص الأدبي حيث كان (تحوت) يتمنى أن تكون له  
وسيلة سحرية يستطيع من خلالها أن يسرق متاع وثروة الفلاح (خون أنوب) كما  
في (النص الأولي) إن وجود هذه الحملة على قصرها كانت تكشف عن ثراء  
وتعدد الأصوات داخل النص الأدبي كاشفة عن رؤية المؤلف للعالم<sup>(١)</sup> لكن شادي  
يتحوط لذلك من خلال إبراز بناء سردي للنص للفيلم في النقاط (٩،٨) ثم في  
اللقطة (١٢،١١) وهي لقطات تعتمد على الحركة الإيمائية دون الحوار لتوضيح  
الحيلة الخبيثة التي أوقع بها (تحوت) الفلاح (خون أنوب) في قبضته .

ويحترم (شادي عند السلام) إلى حد كبير نظام الصياغة الأدبية في سرد  
الشكايات التي كان يرفعها الفلاح الفصيح إلى (رنزي بن مرو) حاكم المقاطعة .  
وتتراوح للصيغة البنائية لمقاطع الشكوى من خمسة مقاطع إلى (٨) ثمانية مصفحة  
موضوعيا . وكل الشكاوى تبدأ بصيغة الاحترام الذي ربما يصل إلى حدود المبالغة  
مثل " يا أعظم العظماء " و " يا حاكما على كل شيء " لقطه (١٧) ثم تعدد لأوصاف  
الحاكم العادل مثل " يا مزهق الباطل ومثبت الحق أخو المنوذ وزوج الأرملة " (٢)  
لقطة (١٩) ثم تأتي فترة النرجيب في إقامة العدل من خلال إبراز حسن الجزاء  
الذي يناله الحاكم في مقابلته أحكامه العادلة " لن تبطئ سيفيتك ولن تكسر مرساك،  
وتحيط بك الطيور المسمنة ويأتي إليك السمك متواشيا " لقطه (١٩).

وقد تتماهى الشكاوى في وصف سلوك الحاكم العادل فهو الذي يحيى الأرض  
القاحلة وهو البيل الذي يجعل الأرض حصراء (٣) لقطه (٢٤) وكل الشكاوى فيما  
عدا الشكوى رقم (١) تلوح بعذاب يوم القيامة انظر إلى اقتراب الأبدية (٤) لقطه  
(٢٤) لا تنق في الغد قبل أن يأتي (٣) إن رراع الشر يروى حقله بالإثم حتى تثبت

(١) ب. م. باحثين، الرؤية الأدبية عند دوستيفسكي، بغداد : وزارة الثقافة ١٩٨٦ .

(٢) النص الأدبي، شكوى رقم (١) .

(٣) النص الأدبي، شكوى، رقم (٣) .

(٤) النص الأدبي، شكوى، رقم (٣) .

(٥) النص الأدبي، شكوى، رقم (٣) .



نحوه نخت و پشمی طریق الفلاح الفصیح

أرضه رورا (١) لفظة (٣١) ويشيع بين فقرات الشكاوى نبذة التهم المبرر على فساد الموظفين بل على فساد الحاكم ذاته ( ليس هناك رجل صامت أنطقه ولا حامل جعلته يعرف (٢)، لفظة (٣٣) لقد عينت في منصبك لكي تسمع الشكاوى إلخ لفظة (٢٩) وهو يبرز هجومه على تصرفات الضالين لقد أصبحت أنت الطوفان نقضة (٣٠) وأصبحت زعيم المعبدين لفظة (٣٠) . وبالطبع فإن النص الأدبي يحوى الكثير من الأمثلة الصارخة فى التذر على ظلم وجشع سلطات الإدارة ووصفه صراحة بأن الاحكام جائرة والموظفين يقتربون الإثم "

وتبلغ تلك النبذة فى الهجوم على شريعة الظلم عندما يقول الفلاح فى النص الأنبي للشكاوى مخاطبا النوالى "أنت متخ بحبرك، مبدئيا بحقك ثم يوجه إليه السؤال الاستكاري و "يتساءل الناس ما الذى حدث له ؟ "

أى بعد كل هذا الفساد ولا يعرف الناس ما هى المصيبة التى حلت بهم عندما يكون الحاكم فى شراسة التمساح ويغيب الأمن عن كل البلاد ولا تسمع للشكاوى لأن الحاكم أصبح أعمى لا يرى، أصم لا يسمع، لاهيا عما يروى له حتى يصفه فى النهاية يقول "أنت مثل قرية بدون عمدة، وسفينة بلا قبطان، أنك حاكم مرتضى" (٣) .

## ٢- مستوى الصياغات اللغوية:

يحدد (بوريس أوسينسكى ) الحصائص اللغوية والعناصر الأسلوبية التى تفيد فى اظهار مفهوم وجهة النظر من خلاك وظيقتين هما :

أ - تحديد واضح لملامح الشخصية وأسلوب خطابها الذى يكشف بدوره عن رؤيتها للعالم أو (رؤية المؤلف نفسه ) من خلال التحليل الأسلوبى للخطاب الروائى .

ب - كشف اتجاهات المؤلف لبعض الشخصيات من خلال استخدامها لعناصر لغوية محددة ( مقاطع أو صيغ أو مفردات أسلوبية ) فتصبح علامة عليها.

وتقتضى الأمانة العلمية أن نقرر بديهية أننا نتعامل غالبا مع نصوص من الدرجة الثانية أو الثالثة وأحيانا قليلة مع نصوص من الدرجة الرابعة (النص الأدبى ) فكل ما بين أيدينا هى ترجمات عن الهيروغليفية خلال لغات وسيطة، بعضها، أو القليل

(١) النص الأدبى، شكاوى، رقم (٦).

(٢) النص الأدبى، شكاوى، رقم (٧).

(٣) النص الادبى، شكاوى، رقم (٣).





شکری آخری قتلاح التمسوح

منها يكون مباشرة إلى العربية ( نص مجدى عبد الرحمن ) والبعض منها عبر لغة أوربية لو أكثر . وهكذا يمكننا القول بأن العناصر اللغوية الأصيلة والخصائص الأسلوبية تفقد معظم تحديداتها ويقل بريقها من خلال مشكلات الترجمة والأمر معقود على الخبراء والمتخصصين في مجال اللغة المصرية القديمة لكي يقدموا لنا دراسات أسلوبية من واقع علاقاتهم في حقل تخصصهم.

ومن خلال النص العربى نستطيع أولاً أن نضع بعض المؤشرات الإحصائية التالية ( من خلال التطبيق على أربعة شكاوى هي (١، ٢، ٣، ٥)

الخطاب اللغوى	عدد المرات شكوى (١)	عدد المرات شكوى (٢)	عدد المرات شكوى (٣)	عدد المرات شكوى (٤)
١- مقدمة في إظهار الاحترام للحكم	٦	٩	٩	٢
٢- صفات الحاكم العادل	١٤	١٠	٣	١٦
٣- جزاء الحاكم العادل (دنيويا )	١٣	٦		١٦
٤- الطلب برفع الظلم	٥	٣	١٠	٢٥
٥- التهديد من يوم الحساب	-	٣	٤	٣
٦- التنهك على الحاكم الظالم	-	٤	١٤	١٤
٧- صفات الحاكم المستبد الظالم		١٣	٢٨	٢٨
٨- الحديث عن الظلم والفساد	-	٢٩	٣٠	٩

## ثانياً،

يصل إجمالى استخدام كلمة العدل بشكل مباشر وكذا مرادفاتها اللغوية حتى تصل إلى رقم إجمال هو (١٢٠) كلمة أما استخدام كلمة العدل وللقضاء فتصل فى النص الأدبى إلى ٦٥ كلمة وفى النص العلمى فإن كلمة العدل بشكل مباشر ومرادفاتها ٥٦ كلمة أى حوالى ٥٠ ٪ من جملة الاستخدام فى النص الأدبى .

## ثالثاً:

يستخدم النص الأدبى والمسينماتى كلمة ميزان ومفرداتها بوفرة وتدخل كلمة ميزان هذه ربما للمرة الأولى للتعريف بالجانب الأخلاقى فى الأعمال الدنيوية وإن كان الأدب المصرى القديم قد عرف الكلمة واستخدمها فى ساحة المحاكمة أمام (أوزوريس) حيث كانت مقصورة على أدبيات الأعمال الدينية ولكنها تدخل الأدب للمرة الأولى وهو هنا يستخدم فى المعنى المادى المباشر مثل المفردات المادية للميزان ( للذرعان، الكفة، الخيط، النقل .. إلخ ) ثم المعنى المجازى (نسانك مثقال



رهنزی بهرطق لوسمع صرخات الفلاح النصيح

الميزان .. إلخ لقطعة ٢٦ ) وأخيرا في إنتاج الدلالة المعنوية عندما يذكره بأنه لا بد سوف يعرض على قاعة العدل ومحاسبة الموازين التي لا يمكن الخداع فيها بتطبيع أو العش " احذر يوم الآخرة يوشك أن يظهر شكوى (٢) من النص لقطعة (٤) الأدبي شكوى (٣) " قم بالقياس شكوى رقم (٥)، أنت سكان السماء وعماد الأرض وضبط الميزان شكوى (٢).

#### رابعاً :

يزحر للنص الأدبي وكذلك السينمائي باستخدام المعارضات اللفظية والثنائيات الجميلة. مثل السد الذي يحمي من الغرق فيصنع الطوفان كما في لقطعة (٥).

الكساء / العراء /، السماء الساكنة / عاصفة .

الدفء / البرد، الماء / العطش ..... إلخ لقطعة (٣٠).

لو صامت / أنطقته، نائم / أيقظته ... إلخ لقطعة (٣٣).

#### خامساً :

بيرة الحدة والتهكم رغم الغلاف الرقيق الذي يسبق الشكاوى من احترام وتبجيل يصل إلى حد المبالغة " يا أعظم العظماء ... إلخ لقطعة (١٦) وهذا التهكم يصل مداه في النص الغيلمي في لقطعة (٢٥) .

هل بخطيء الميزان ؟ !

هل يميل ذراعه إلى جانب ؟!

لا تخادع لأنك ممزول

لا تستهن بأمر لأنك الميزان ..... إلخ

وهذه الأسئلة الحرجة باللغة الشدة والعنف حتى لتصبح لطومات على وجه الحاكم (رنزى)، لا تتوقف عند حد وإنما تتواصل وتتصاعد حدتها.

بالرغم أنه لم يتسبب بشكل مباشر في الاستيلاء على ممتلكات الفلاح - إلا أن روح الدعاية للمرّة والسخرية في الصياغات اللغوية تجعل للفلاح يقول " هل انقلاب الموازين وانقلاب الأمور سببها أن (رنزى) يمسك بميزان البلاد فيجعله يميل على حسب هواه ؟ أم أن الميزان هو في الأصل ودائما يكون ثابتا عادلا وأن العيب هو في الحاكم الذي يحركه عملا بحسب هواه " .



أحمد مزعي يحمل الهدايا

وكلا الأمرين يعتبر نقدا جريئا لفساد الإدارة وتهكما على تهلون الحاكم في مواجهة الموظفين وعدم كبح جماحهم الأمر الذى يفرق البلاد فى الشر والفساد.

### (شادى) وظاهرة البطل .

إن يلزم أنفسنا بالخوض كثيرا حول مفهوم (شادى) للبطل . فذلك ما يمكن تأويله لفيلمه الطويل (المومياء) ولكن نستطيع فى سطور قليلة أن نرسم خطوطا عامة وسريعة لذلك المفهوم كما ورد فى فيلم (الفلاح الفصيح) وسوف نرصد الملاحظات التالية :

١- يتبع شادى كما فى النص الأدبى الإبقاء على أسماء شخصية الحاكم (رينزى بن ميرو) وكذلك الموظف السارق (تعوت نخت) .

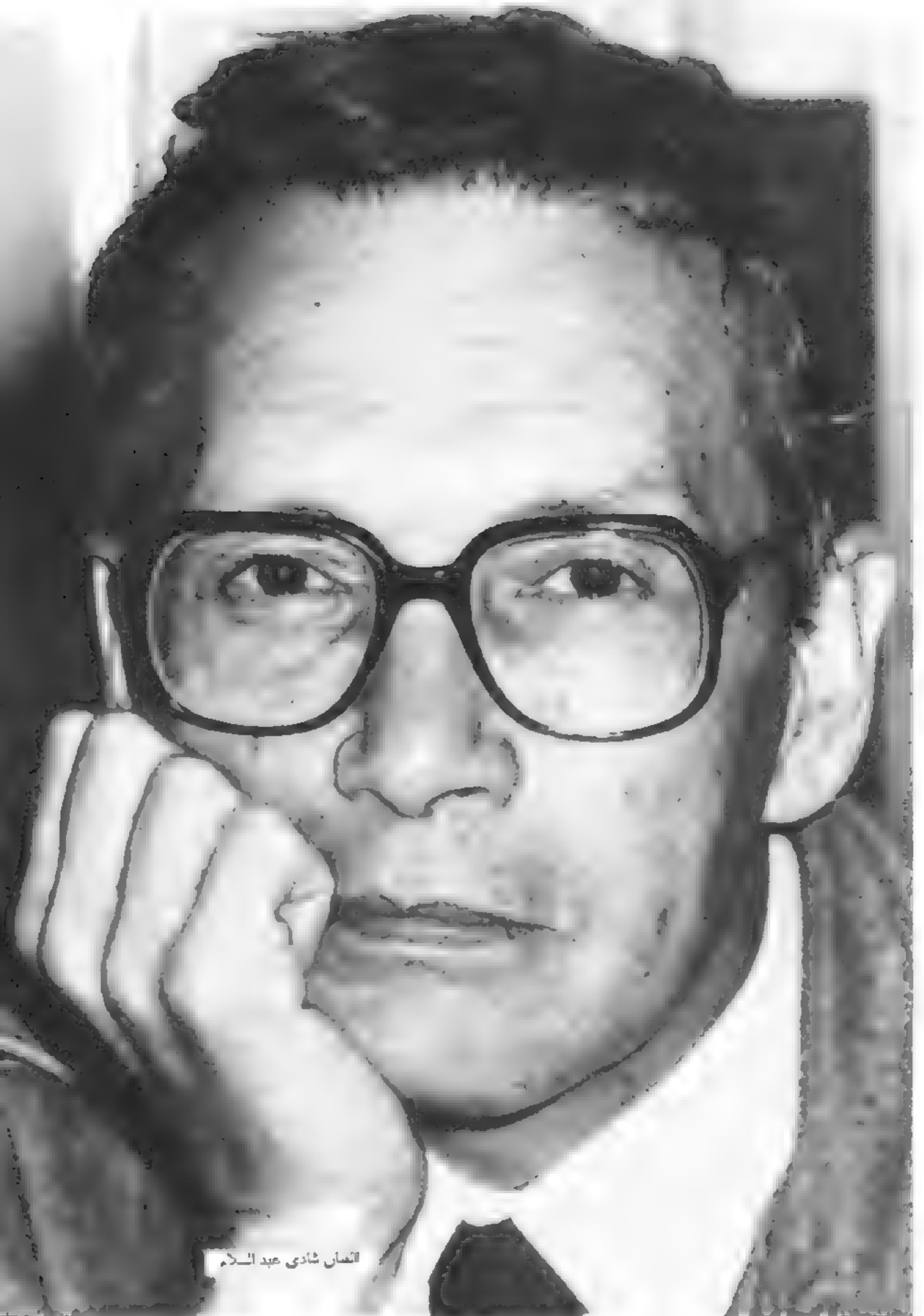
٢- وخلافا للنص الأدبى فإن وثيقة الفيلم لا تحاشر باسم العرعرون الحالى على العرش ويشير إليه فقط بعدة القاب ملكية لفظة (٢٢) .

٣- يخفى (شادى عبد السلام) تماما اسم الفلاح الفصيح (خنوم أنوب) رغم وضوح الاسم فى النص الأدبى.

وتحليل ذلك - من وجهه نظر الدراسة هو أن (شادى) لا يرى البطل إلا كموقف ديناميكى ووجهة نظر ، ولا يعنيه أبدا أن يجيب على سؤال من يكون ذلك البطل؟ .

وهنا يصبح التشكيل النفسى والصياغات النصية للفيلم تعتمد فى شرح موقف البطل على مفهومه من العالم بعيدا عن رؤية الراوى أو المراقب لذلك يأتى فيلم (الفلاح الفصيح) عفا من اسم البطل فهو بطل دائم ومستمر من حيث هو موقف اجتماعى محدد وبمعكس وجهة نظره من العالم ولعل هذا ما يؤكد اللوحة الجدارية التى تمثل ذهاب الفلاح إلى الحقل لفظة (٣) فى بداية الفيلم والتى تنأت من وسط الظلام بطريقة الظهور التدريجى.

وكذلك لقطات الختام والتى تبدأ من نهاية اللفظة (٣٧) مع صوت الوالى وهو يردد " أقم العدل من أجل الإله ... إلخ" حتى لفظة (٣٩) والتى تنتهى مع قرص الشمس والكاميرا تعبر نهر النيل وكلمات الوالى (رينزى) تتساب مختلطة بمياة نهر النيل الذى يجرى حاملا للحياة والعنل إلى كل مكان ثم تتوهج الشاشة بتريجيا حتى تصل إلى أقصى درجة من النضوع حتى ينتهى شريط الفيلم ويصبح الماضى حاضرا دائما والحاضر ممتدا من قديم الأزل عبرا إلى نهاية الأبد.



اتمان شادی عهد السلام

## ملاحظات ختامية

لقد انصرف هم الدراسة عبر صفحات الفصل على فحص وتحليل ومناقشة نصوص سينمائية ترتبط عصوباً في جوهر انتاج تلك النصوص - على ركيزة من نصوص روائية . مع الوضع في الاعتبار أن الهدف الرئيسى للدراسة ليس فى إجراء مقابلات أو مقارنات من أى نوع فيما بين تلك النصوص . رغم وجود بعض المبررات التى فرضت عقد المقارنة . وإن كانت تلك المقارنات تجرى فقط بغرض التعرف على كيفية اشتغال النص وأسلوب سرده الحكائى. وتكرار الدراسة التأكيد على أنها لا تشغل بهدف للبحث عما يسمى بالمعادل البصرى السينمائى للنص الأدبى - وإنما تبحث دوماً عن عناصر المتخيل السردي - أو ما يطلق عليه النقد بعملية نقل أو ترجمة (\*) للنص الكتابى إلى نص بصرى. وعلى ذلك فإن قاموس هذا البحث سوف يخلو تماماً من تعبيرات واصطلاحات شائعة حول نقل الأدب إلى السينما أو معالجة الأعمال الأدبية سينمائياً أو كيف ظهرت رواية ما على الشاشة. ولقد كان مطلب البحث دوماً هو دراسة النص من حيث هو صالك لمقومات النص السردي وفحص عوامل وأجزاء بنيته الحكائية وتعيين مواقع ودوار الرواة . وهو الأمر الذى يتضح من مجموعة الإحراء وأساليب توظيف شخص الحكى .

ولقد اتبعت الدراسة فى تحليل وتفسير فيلمى "حكاية الأصل والصورة" لـ(منكور ثابت) و" انفلاح الفصيح " لـ(شادى عبد السلام) أدوات بحثية مختلفة ومداخل نقدية مغيرة فى كل مرة ولم تلتزم بطريقة أو مدخل واحد . ولقد أوصلت نتائج تلك للتطبيقات أن مناط الحكم على كلا العملين يتأكد بتوفر مقومات العمل السردي . وأن أساس وركيزة وجودهما هو بنيته السردية وليس مطابقتهم للعمل الروائى أو النص الأولى .

إن وجود نص أولى أو روائى أو حتى سينمائى يصبح عبء تحويله إلى وسيط تعبيرى آخر بمثابة قيد يعوق حركة النص الثانى . حيث أنه يفرض عليه - حتى فى مستويات التداعى - انماطاً وأساليب تجمد حرية الحركة المتاحة للوسيط الثانى وتحمل إمكاناته عند أدنى مستوى من حيوية الإبداع. كما أن ذلك يؤثر بالمثل على للمكون التعبيري والجمالى فى خلق الصورة السردية وبناء على ما تقدم فإن نجاح

(\*) بخصوص هذه النقطة يرجع إلى آراء (بول ولون) ، مصدر سابق حول رابعة فى تصوير لوحة (جرنيكا) . (الباحث) .



النص الذاتي الذي يتم انتاجه من خلال وسيط تعبيرى مغاير يحرز نجاحه بالقدر الذى يكون فيه مستعدا للحوار مع النص الأول. ذلك أن حيوية الحوار تزيج عن كاهل الوسيط للتعبيرى قيودا كثيرة ويركز النص الثانى على وجوده كنص سردي فقط فيبتكر من الصيغ السردية ما يؤهله لنقل شحنة التعبير بعد أن يجتهد فى صياغتها حتى تصل إلى المتلقى والذي تعتمد درجة انفعاله ليس بما يسميه النقد القديم بأمانته انقل ما بين الرواية والفيلم ولكن بنتائج العملية الإدراكية التى تقوم بها شفرات النص والمكون البلاغى وكيفيات خلق وتنظيم وتصوير المعنى<sup>(\*)</sup>.

إن القيمة الجمالية الحقيقية لتلك النصوص السينمائية التى تشغل على كيانات نصية أخرى - لا تعود إلى كيفية محافظتها على تلك النصوص وإنما ترجع إلى إطلاق روح خيال طموح وحصب تكون أولى واجباته هو كسر قيود تلك الروح المحافظة - وفتح باب الحوار الدائم ما بين النصوص.

فكل النتائج الباهرة التى حققتها السينما فى اعتمادها على نصوص أدبية يعزى نجاحها - دائما - إلى خصوبة التحليل السردى السينمائى ومدى قدرته على إبتهاك الأول ثم تجاوزه.

لقد قامت الدراسة مع بداية هذا الفصل. ما تعده دعوة، ملحة، وضرورية، يكون هدفها البدء فى تأسيس مشروع نقدى جديد. وفى عنوان الاستهلال، نحو منهج نقدى جديد طرحت الدراسة أسباب قصور أدوات النقد التقليدى ودى عجزها عن معالجة النص الإبداعى السينمائى. ولقد لقدمت الدراسة على مسألة جملة المقاولات الرئيسية، التى توفر أساسيات المكون النظرى للرئيسى لذلك الاتجاه النقدى.

ولقد أوضحت الدراسة مدى المداخلة التى وقع فيها النقد السينمائى باعتماده مرجعيات فات عليها العمر وتجاوزها الزمن. كما وأنها تتعرض يوميا لإعكاسات خطيرة من جانب التقدم العلمى. فالكشوف العلمية الحديثة فى مجالات العلوم خاصة البصريات والضوء وكذا للتطور الحادث فى علم النفس. وخاصة سيكولوجيات الإدراك والتلقى. وجملة الدراسات والأبحاث الحديثة حول طبيعة العلاقة بين المشاهد/ من يرى، ومادة المنظر السينمائى/ ما يرى.

(\*) لمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى "حلزم الفراطحنى"، تحقيق د. عبد الرحمن بدوى، كتاب فى (٨٠) صفحة بدون اسم الناشر، ١٩٦١، (البحث).

كل ذلك قد نزع هالات القداسة الزائفة التي كُلت. طويلا. رؤوس اصحاب ورموز النقد التقليدي، كما وأنها قد انتهت عصرا طويلا من السطوة المرحعية وقامت بتحديد سلطة النصوص المنتحلة، ولم نعد بحاجة إلى تبعية نقدية لما لا يستحق التأثير والدعم والتشبع. إجمالا فلم يعد هناك شكوكا أو أوهاما أو إفتراضات تكتسى بلباس علم زائف ومفتعل. ولم يعد مقبولا القول:

١. بوجود إختلاف بين الواقع العياني، وصورة ذلك الواقع عندما تعرضه آلة العرض السينمائي.

٢. أن العين هي مجرد جهاز إستقبال، لا داخل لها من قريب أو بعيد في خلق تأثيرات أو مشاعر أو اكساب للصورة للمعنى. ولكنها تقوم بنقل كل مفردات وتشكيلات المنظر للمعنى. ولكنها تقوم بنقل كل مفردات وتشكيلات المنظر المرئي. أما إعادة صياغته تلك المفردات المنقولة بصريا وإكسابها للمعاني والأحاسيس فهو دور مجموعة العمليات الإدراكية كما أن البحث عن معاني باطنية ومتضمنة داخل الصورة فلا فضل فيه للعين.

٣. لم تعد العين فقط هي بوابة الأبصار فلقد تم إنتاج صور ومرئيات لدى مكشوف في البصر.

٤. كما أن خلق الايهام بالعمق المسافى أو البعد الثالث لا يعود إلى قضية عرض الاحسام والمرئيات على الاسطح المستوية فلقد ثبت أن البعد الثالث أو العمق راجع إلى الخبرة الحياتية المكتسبة.

٥. ركزت الكتابات النظرية للنقد التقليدي على عنصر الزمن بوصفه متصل خطي يربط بين نقطتين واقعتين على خط انسياب الزمن وتصل بينهما مسافة أو مدة زمنية تسفلها مجموعة من الوقائع والاحداث. ومصطلح المدة أو الفترة لم يعد كافيا لتفسير العديد من المعالجات السينمائية التجريبية، عن طريق كسر علاقة التماثل والتلازم بين الزمن الذي يستغرقه وقوع الحدث في الواقع والزمن اللازم لعرض ذلك على الشاشة. كما أن بعض العروض التحريبية قد تجاوزت ذلك الأمر كثيرا فهناك على سبيل المثال تجربة معهد الفيلم البريطاني لعرض يستغرق سبع ساعات لمجموعة لقطات مدتها (١/٢) ٢٢ دقيقة ونصف وهو ما يطلق عليها Loop - Repeat Shots، وكذلك

تجرب (ويلهلم وبرجيتهن Wilhelm & Birgithe) فى فيلم "Material Film" وكذلك تجربة (إنجوبيتسكه Ingo Petzke) فى فيلم (Roh Film) <sup>(١)</sup> فالعبرة فى الزمن لم تعد مقصورة على قياس عنصر المدة أو الفترة التى تستغرقها الوقائع، ولكن بحجم المشاعر والاحاسيس المتولدة عن كيفية الایحاء بوقوع الحدث الاحداث. كما أن عرض الاحداث المتزامنة عن طريق المونتاج المتوازي لربط واقعتين منفصلتين مكانيا ومتلازميتين زمانيا. بغرض خلق مزيد من التشويق والاثارة. فانه ينصف تماما الفكرة الجامدة والمستقرة حول مفهوم المدة أو الفترة فليس المهم هو قياس الدقائق والثواني لمعرفة الزمن ولكن المهم هو إدراك ذلك بوصفه حالة معرفية وقوة إدراكية تبنيها الخبرة، وبالتالي تنتقل إلى أفق أكثر رحابة بالحديث عن جماليات جديدة ومبتكرة هي جماليات الزمن بوصفه معطى مدرك. ويطول الحديث بالدراسة ان هي حاولت إستعراض كلفة بواحي العجز والقصور الذى تعاني منه لتجاهات النقد القديم والتقليدى. ولكن ما يهم الدراسة فى هذا المقام وهي تقدم خاتمة مريضة لهذا الفصل أن تعرض بشكل موجز بعض تميزات وخصائص للتفوق الذى حققه النقد الحديث ممثلا فيما يلى:

١. إنهاء حالة العزلة والقطيعة التى فرضتها كتابات تعاني من الحمود وقصر النظر بدعوى أن نظرية السينما إنما تنبع من داخله دونما الحاجة إلى الاستعانة بحقول ابداعية ومعرفية إضافية.
٢. الانفتاح لقواسع على منجزات وتطبيقات المعارف والعلوم الحديثة فى مختلف مجالات علم النفس والفلسفة والنقد الأدبي والنظريات ... إلخ.
٣. النظر إلى النص السينمائي بوصفه بنية وحدة عضوية واحدة ومتراصة بدلا من النظرة القديمة التى كانت تنظر إلى الفيلم بوصفه مجموعة من الأجزاء المنفصلة يناقش فى كل مرة جزء واحد على حدة فالتعبير والأدراك والتلقى ... إلخ عوامل لا ترى فى شموليتها واتصالها وإنما فى جزئيتها وانفصالها.
٤. فالزمن كثرة من التعبير والاحاسيس على المستوى المعرفى والادراكى.

(١) عرضت هذه الافلام فى القاهرة عام ١٩٩٣ فى معهد جوته ضمن موسم ثقافى خاص بالافلام التجريبية الالمانية وساهم الباحث فى اعداد كتاب مترجم تحت عنوان 'The German Exper Mental Film Of Sixties & Sevntics.

٥. ولأن الخبرة السينمائية لدى المشاهد تتأسس على نمو علاقة للجدل المتبادل بين طاقات وإمكانات التعبير السينمائي وعمليات خلق الوعي بواسطة التفكير والادراك، فإن النقد الحديث يتجاوز جانب سببية الأحداث وتسلسلها ويعالج باهتمام محاور نقدية حديثة مثل آليات السرد وتطبيقات المعالجات الرمادية وتحليلات المكان ويحاول أن يتعرف على طبيعة وإنماط النص وتعين القارئ بعين السرد بوصفه ناطقا بالحكي وباعتبار النص السردى نطقاً مروباً.

- لما كانت علوم النص واللغويات وعلم النفس والاجتماع مع الفلسفة هى من المداخل الحديثة فى الكشف عن حقيقة النص السينمائي فإن الإضافات التى قدمها النقد الحديث تصبح ذات أهمية بالغة لكل من طرفى الإبداع السينمائي .
- أن إدراك المبدع السينمائي المؤلف / المخرج لأهمية العوامل المشكلة لبنية السرد خاصة عاملى الزمان والمكان سوف ترسخ من مفاهيمه حول عملية الإبداع.

- سوف يعمل المبدع على تأكيد الفاعلية والحيوية التى يكتسبها المكان ليس بوصفه ساحة للحدث وخلفية ولكن بكونه عنصراً فاعلاً فى مسار العمل وهو الأمر الذى سوف يفتح أفقاً أكثر إتساعاً من مجرد الحيز المحدود وسوف يدفع المبدع إلى أفق أكثر رحابة عندما يعمل على استثمار كل مساحة المكان السردى / السينوغرافى بجزئيه المرئى وغير المرئى وهو نفس ما بادى به من قبل (نول بورخ) بدعوة لتحطيم الاطار المحيط بالشاشة - إن أهمية معرفة المبدع والنقاد معاً بإمكانات المكان المتحيز سوف تنفع للمبدع إلى ابتكار صيغ سردية وصور تعبيرية تستقى من استعراض مفردات المكان كما فعل (ايزنشتين) فى مشهد ملالم قصر الشتاء.

- كما أن أدراك حوهر فكرة تزمين المكان سوف يوسع من قدرة المبدع على ابتكار صياغات وصف سردية تكثف من الطاقات التعبيرية لمحتوى المشهد.
- إن إدراك القيمة الحقيقية للمعاني للضمنية والمشاعر والأحاسيس والأحلام والأمنيات التى تحتويها جزيئات الزمر سوف تدفع بالمبدع نحو أفق جديد. كما وانها سوف تحثه لحوض تجارب مثيرة وخالقه تحمل أهمية واضحة فى خلق معالجات زمنية مبتكرة حيث لا يكون الزمن فيها، هو مجرد المتصل الحظى ما بين نقطتين.

- بمعرفة عناصر المرد وعوامله سوف يمكن للمبدع أن يراعى أهمية عملية المشاهد بوصفها جوهر عملية التواصل بين المبدع والمتلقى وبذلك سوف يتوخى المبدع صياغة مشهد المردى واضعاً في اعتباره مشكلات الإدراك والتلقى .

# المراجع

## قائمة المراجع

أولاً،

### المراجع العربية :-

١- ابن جنى

"الخصائص"، القاهرة: الهيئة المصرية للعلمة للكتاب، ط ٣، تحقيق محمد على النجار ١٩٨٧.

٢- ابن رشد

"شرح ما بعد الطبيعة"، بيروت: المكتبة الكاثوليكية، ترجمة الأب بويج، دت.

٣- ابن سينا

"الشفاء - السماع الطبيعي"، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، تحقيق سعيد زايد.

٤- ابن سينا

"النجاة"، القاهرة: طبعة محي الدين صبرى الكردى، ط ٢، ١٩٣٠.

٥- ابن سينا

"الإشارات والتنبيهات"، القاهرة: دار المعارف، القسم الأول، ط ٣، تحقيق د. سليمان دنيا، د. ت.

٦- ابن سينا

"الشفاء - العبارة"، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، تحقيق محمود الخضيرى، مراجعة د. إبراهيم منكور، ط ١، ١٩٧٠.

٧- ابن المقفع

"كليلة ودمنة"، القاهرة: مكتبة المتنبى، د. ت.

٨- ابن منظور

"لسان العرب"، القاهرة: دار المعارف، ط ١، دت.

٩- أبو البركات البغدادى

"المعبر فى المحكمة"، حيدر آباد: دائرة المعارف العثمانية، ج ٣، ١٩٢٩.

١٠- أبو حيان التوحيدى

”المقابس“، القاهرة : المكتبة التجارية، تحقيق ونشر حسن السندوبى، ط١، ١٩٢٩.

١١- أبو الحسن على بن محمد الجرجاني، المعروف بالسيد الشريف

”التعريفات“، بغداد : دار الشؤون الثقافية، دت.

١٢- أبو على المرزوقى

”الازمنة“، حيدر آباد النكن“، حيدر آباد : ط١، دت.

١٣- الحسن بن الهيثم

كتاب المناظر“، الكويت : المجلس الوطنى للثقافة والآداب، السلسلة التراثية، رقم (٤)، تحقيق د. عبد الحميد صبرة، ط١، ١٩٨٣.

١٤- اخوان الصفا

”رسائل اخوان الصفا“، بيروت : دار صادر، المجلد الثانى، دت.

١٥- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر

”الحيوان“، القاهرة: مكتبة مصطفى البابى الحلبي، ط٢، تحقيق عبد السلام هارون، دت.

١٦- أسامة بن منقذ

”المنازل والديار“، القاهرة : دارسعاد الصباح، ١٩٩٣.

١٧- القاسمانى .

”مصطلحات الصوفية“، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، تحقيق د. كمال ابراهيم جعفر، ط١، ١٩٨١.

١٨- الغزالى

”تهافت الفلاسفة“، القاهرة: دار المعارف، تحقيق د. سليمان دنيا، دت.

١٩- احمد أمين د.

”تاريخ الفلسفة اليونانية“، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر ط١، ١٩٣٥.



**٢٠- أحمد الحضري**

"تاريخ السينما في مصر"، القاهرة: مطبوعات نادي سينما القاهرة، ج١، ١٩٨٩.

**٢١- أحمد سالم**

"في التعبير السينمائي" بغداد: دار الشؤون الثقافية، الموسوعة للصغيرة عدد (١٩٢)، ١٩٨٦.

**٢٢- أحمد فخرى د.**

"مصر الفرعونية"، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، ١٩٨١.

**٢٣- أمينة رشيد د.**

"حول بعض قضايا نشأة الرواية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة فصول، مجلد (٦)، عدد (٤)، ١٩٨٦.

**٢٤- أمينة رشيد د.**

"علاقة الزمان بالمكان في العمل الأدبي"، القاهرة: مجلة أدب ونقد، عدد (١٨)، ديسمبر، ١٩٨٥.

**٢٥- ثروت أباطة**

"السرد القصصي في القرآن"، القاهرة: دار نهضة مصر، دت.

**٢٦- جمال شحيد د.**

"البنوية التكوينية"، دمشق: دار ابن رشد، ط١، ١٩٨٢.

**٢٧- حسام محي الدين الألوسى د.**

"بولكير الفلسفة قبل طالبس"، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ط٣، ١٩٨٦.

**٢٨- بشارة صارجي د.**

"بنية الظاهرة النفسية عند فرويد"، بيروت: مجلة الفكر المعاصر، عدد (٢٣)، كانون أول ثاني، ١٩٨٣.

**٢٩- حسن مجيد العبيدي د.**

"نظرية المكان في فلسفة ابن سينا"، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ط١، ١٩٨٧.

٣٠ - جابر عصفور د.

" الصبورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي"، القاهرة : دار الثقافة للطبع والنشر، ١٩٧٧.

٣١ - جوزيف ميشال شريم د.

" دليل الدراسات الأسلوبية"، بيروت : مؤسسة الدراسات الجامعية، ط١، ١٩٨٤.

٣٢ - سعيد مراد.

" حوار مع السينما"، دمشق: وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٧٧.

٣٣ - سعيد يقطين د.

" تحليل الخطاب الروائي"، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٨٩.

٣٤ - سمير فريد.

"أضواء على السينما المعاصرة" بغداد: دار الرشيد، سلسلة الكتب الفنية عدد (٣٨)، ١٩٨٠.

٣٥ - سمير فريد.

" الواقعية الجديدة في السينما المصرية"، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٢.

٣٦ - سيد قطب

" للنقد الأدبي أصوله ومناهجه"، القاهرة: دار الفكر العربي، دت.

٣٧ - سوزا قاسم د.

" بناء الرواية"، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٦.

٣٨ - شفيق غريبال د. وسليم حسن د. وآخرون

" تاريخ الحضارة المصرية"، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، لشراف وزارة الارشاد القومي، دت.

٣٩ - صندوق نور الدين

"السردى والشعرى"، بغداد : دار للشؤون الثقافية، مجلة آفاق عربية، ص (١٢)، ع (٣)، ١٩٧٨.

٤٠- صلاح فضل د.

"نظرية البنائية في النقد الأدبي"، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٨٠.

٤١- صلاح فضل د.

"منهج الواقعية في الإبداع الفني"، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠.

٤٢- صلاح مخيمر د.

"في علم النفس العام"، القاهرة: مكتبة سعيد رافت، د. ت.

٤٣- عبد الرحمن بدوي د.

"الزمان الوجودي"، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ط١، ١٩٤٥.

٤٤- عبد الرحمن بدوي د.

"الزمان عند مارتن هيجر"، الكويت: وزارة الاعلام، مجلة عالم نكر، عدد (٢)، مجلد (٨)، يوليو / سبتمبر، ١٩٧٧.

٤٥- عبد الرحمن بدوي د.

"حازم القرطاجني ونظريات أرسطو في البلاغة والشعر"، القاهرة: كتاب مطبوع بدون نكر اسم الناشر أو المطبعة، ١٩٦١.

٤٦- عبد الفتاح كيليطو د.

"الحكاية والتأويل" - دراسة في السرد العربي، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٨.

٤٧- عبد القاهر الجرجاني

"دلائل الاعجاز"، القاهرة: مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح، ط٢، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، د. ت.

٤٨- عبد القاهر الجرجاني

"أسرار البلاغة"، القاهرة: مكتبة القاهرة، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، ط٣، جزآن، ١٩٧٩.

٤٩- عبد المحسن صالح د.

"الزمن البيولوجي"، الكويت: مجلة عالم الفكر، مجلد (٨)، عدد (٤)، ١٩٧٧.

٥٠- عز الدين اسماعيل د.

"التفسير النفسى للادب"، القاهرة: مكتبة غريب، ط٤، ١٩٨٤.

٥١- على ابو شلادى

"كلاسيكيات السينما العربية"، القاهرة: وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، عدد (٢٤)، ١٩٩٤.

٥٢- على ابو شلادى

"السينما المصرية ٩٤"، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة عدد (٤٠) ١٩٩٤.

٥٣- على ابو شلادى

"لبىض ولسود"، القاهرة: مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائى الدولى (٧)، ١٩٩٤.

٥٤- على شلش د.

"النقد السينمائى فى الصحافة المصرية"، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

٥٥- فاضل الأسود

"السوق السوداء"، القاهرة: دار الهلال، مجلة دراسات اشتراكية، مارس، ١٩٧٣.

٥٦- فتح الباب عبد الحليم د. و ابراهيم ميخائيل حفظه الله د.

"وسائل التعليم والاعلام"، القاهرة: عالم الكتب، ط١، ١٩٨٥.

٥٧- فريال غزول د.

"مدخل إلى السيميوطيقا"، القاهرة: دار ليلس المصرية، ط١، ١٩٨٦.

٥٨- فريد المزاولى

"مبادئ الفنون والعلوم السينمائية"، القاهرة: مطبعة كوستانتينوس، ١٩٥٩.

٥٩- كمال الدين أبى الحسن الفارسى

"تنقيح المناظر لذوى الأبصار والبصائر"، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، تحقيق مصطفى حجازى، ط١، مراجعة د. محمود مختار، ١٩٨٤.

٦٠- محمد أحمد خلف الله د.

" الفن القصصى فى القرآن الكريم "، القاهرة مكتبة الأنجلو المصرية، ط٤، ١٩٧٣.

٦١- محمد بسيونى

" محاضرات فى الإخراج السينمائى "، القاهرة : نسخة على الآلة الكتابة غير منشورة، ١٩٧٥.

٦٢- محمد محمد آل شبيب الخاقانى

" مصطلحات الخاقانى "، بيروت : دار الزهراء للطباعة والنشر، ١٩٨٣.

٦٣- محمد رجب السيد د.

" المنهج لظاهرياتى "، القاهرة : مكتبة سعيد رأفت، دت.

٦٤- محمد عثمان نجاتى د.

" الإدراك الحسى عند ابن سينا "، القاهرة: دار الشروق، ط٢، ١٩٨٠.

٦٥- محمد كامل إبراهيم جمعة

" الطريق إلى السينما "، القاهرة: مطبعة سيد على حافظ، ١٩٥٠.

٦٦- مجدى وهبة د. وأحمد كامل مرسى

" معجم الفن السينمائى "، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١ دت.

٦٧- مذكور ثابت د.

" الكسر النسبى للإيهام السينمائى " القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٤.

٦٨- مطاع صفدى

" استراتيجيات التسمية "، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ط٢، ١٩٨٦.

٦٩- مصطفى ناصف د.

" الصورة الأدبية "، القاهرة: مكتبة مصر، ط١، دت.

٧٠- ميشال زكريا د.

" الألسنية علم اللغة الحديث "، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨٣.

٧١- نبيلة إبراهيم د.

"أشكال التعبير في الأدب الشعبي"، القاهرة : دار المعارف، ١٩٨٠ .

٧٢- نصر أبو زيد د.

"الهرمينوطيقا"، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة فصول، عدد (٣) أبريل، ١٩٨١.

٧٣- يحيى حقى

"فجر القصة المصرية"، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٧٥.

٧٤- يعنى العيد د.

"الراوى الموقع والشكل"، بيروت : مؤسسة الأبحاث الجامعية، ط١، ١٩٩٠.

٧٥- يعنى العيد د.

"في معرفة النص"، بيروت : دار الآفاق الجديدة، ط١، ١٩٨٣.

٧٦- هاشم النحاس

"تجيب محفوظ على الشاشة" القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥.

٧٧- هاشم النحاس

"لرواى والتسجيلى"، بغداد: وزارة الشؤون الثقافية، ١٩٧٧.

٧٨- هاشم النحاس

"مستقبل السينما للتسجيلية فى مصر"، القاهرة: وزارة الثقافة، المركز القومى فى السينما، ١٩٩٠.

## ثانيها : المراجع الأجنبية

- 1- Ali Sami, " L espace Imagineire", Paris: Galimard, 1974.
- 2- Ambrson, Roneld, " Structre & Meaning in Cinema In movis and methods", By Bill Nicolas.
- 3- Amount, jacques & Al, "Aethetics of Film", Austin: Texas University press, Trans. By Richars Neupert, 1992.
- 4- Arinheim, Rodolf, "Art and Visual perception" Berkely: Univusity of California presss, 1964.
- 5- Bal, Meik, " Narratology", Toronto: Toronto University Press, 1985.
- 6- Barthes, Roland, " A Barthes Reader", New York: Hill & Wang, 3rd, 1986.
- 7- Barthes, Roland, "Image/ Music/ Text", New York: Hill& Wang, 1977.
- 8- Bawden, Liz Anne, "Oxford Companion to Film", London: Oxford press, 1946.
- 9- Bellour, Raymand, "To Analyze, to Segent", Quarterly Review Of Film Studies, August, 1976.
- 10-Beja, Morris, "Film & Literature", New York: Longman,1979.
- 11-Bordwell, David & Kristin Thompson, "Film Art", California: Addison wesley publishing, 1979.
- 12-Bogg, Joseph M. "The Art Of watching film", California: Benjamin Cumminiges, 1978.
- 13-Burch, Noel, " Theory of Film practice", N.y:, prager, Trans. By helem R. Lane, 1973.
- 14-B.A.Uspensly, "Poetics of Compostion", Barkeley, California press, 1973.

- 15-Booth, W.C., "Rhetoric of fiction", Chicago, 1963.
- 16-B, Grece, "Aesthetic as Science of Expression". N. Y.: 1958.
- 17-Cadbury, William & Lealand Kroeber, "Film Criticism", Iowa: Iowa state University Press 1982.
- 18-Cohen, Dorrit, "Transparent Minds". N.J: princeton Univesity press, 1978.
- 19-Collons, Maynard, "Norman McLaren".. Ottawa: Canadian Film Institute, 1976.
- 20-Deleuze, Gilles, "Cinema: Movement-Image" London: Athlone Press, 1986.
- 21-Dennis, Denitto, "Film form & feeling ",N.Y.: Harper, 1985.
- 22-Deutelbaum Marshal & Lealand Kroeber, "Hitchcock Reader", 1986.
- 23-Dudly Andrew, "Concepts In film Theory", N.Y: Oxford University press, 1984.
- 24-Eisenstien, Sergy,"film form", London: Dennis Dolason Ltd, 1968.
- 25-Elliot, jacque , "Shape of Time", N.Y.: 1982.
- 26-Gardner, Alan, "Egyptian Grammer", Londen: Oxford press, 3rd ed. 1973.
- 27-Genette, G., "Narrative Discourse", Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- 28- Genette, G., "Figures Of Literary Discourse", N. Y.: Colombia Univers. press, 1982.
- 29-Gidal, peter, "Materialist Film", N.Y.: Routledge, 1989.
- 30-Heath, Stephen. "Questions of Cinema", Bloomington: Indiana University press, 1981.
- 31-Huxly, Aldous, "Doors Of Preception In Drugs & Other Self" Newyork: Harper & Row, Edited by Chaman Nahal, 1971.



- 32-Jean Douchet, "Hitch & His public" Ames: Iowa, Trans. By Verena conley.
- 33-Jarvie, Ian, "Philosophy of Film-Epistemology, Ontology, Aesthetics", Newyork: Routledge 1984.
- 34-Jakobson, Roman & Krystina Pomarska, "Dialogues", N.Y.: cambridg University press, 1983.
- 35-Katz, Ephreim, "Film Encyclopedia", London: Macmillan, 1984.
- 36-Kenen, Shlomith, R., "Narrative Fiction", London: Methuen 1983.
- 37-Lawson, John H., "Theory & Techinque Of Play Writing ", Newyork: putman & Sons, 1949.
- 38-Lodge, David, "Modes of Modern Writing", London: Bedford Square, 1977.
- 39-Lotman, juri, " Semiotics of Cinema", University of Michigan press, Trans. by mark E, Suino, 1981.
- 40-Luher, William & peter Lehman, "Authership & Narative in Cinema", Newyork: Caricon Books, 1977.
- 41-Mast, Gerald, "Film / Cinema / Movie", N.Y.: Harper, 1977.
- 42-Mast Gerald, "Film theory and Critisim", New york:, Oxford University Press, 1979.
- 43-Metz. Christian, "Film Language", Oxford: Oxford Unviersity press, 1980.
- 44-Metz, Chrstian, "psycho Analysis and Cinema", London:, Macmillan, Trans. by Celia Britton, 1983.
- 45-Monaco, James, "How To Read a Film", Newyork: Oxford Univesity press, 1981.
- 46-Nichols, Bill. "Movies & Methods", Berkely: University Of California press, 1976.

- 47-Ornstein, E. Robert. "On the experience", Middlesex: Penguin Book Ltd. 1969.
- 48-Psolini, P.P., "The Cinema Of Poetry". essay In "Movies & methods", See Nichols Bill.
- 49-Pryluck, Calvin B, "The Film Metaphore Metaphore", Lit & Film, Spring, 1975.
- 50-Ralph, Stephenson & J.R. Debrex, "the Cinema as art", London: Penguin Books, Ltd., 1977.
- 51-Rhode, Eric. "A History Of Cinema", London: Penguin Books Ltd. 2 ed., 1979.
- 52-Robinson, David, "World Cinema", London: Eyre Methuen, 1981.
- 53-Richards, I.A. & Ogden, G.K., "The Meaning of meaning ", London: Humpheries, 1956.
- 54-Scholes, Robert & R. Kellogg, "The Nature Of Narrative ", Oxford: Oxford University Press, 1st print, 1966.
- 55 Staiger Janet, "Interpreting Films" N.J: Princeton, 1992.
- 56-Sobchack, Thomas & Vivian e. Sobchack, "An Introduction To Film", Boston: Little Brown, 1980.
- 57-Taylor, Richard & Ian Christie, "The Film factory", London: Routledge & Kegan, 1988.
- 58-Turim, Maureen, "Flash Back in film", N.Y.: Rutledge, 1989.
- 59-Wallis, E.A. Budg, "The Book of dead.", London. Routledge & Kegan paul, 2ed add., 1977.
- 60-Whitlock, Trevor, "Metaphor & Film", N.Y: Cambridge University press, 1990.
- 61-Witheres, Robert Steel, "Introduction To Film", N.Y: Barnes & Noble Books, 1st ed 1983.

- 62-Williams, Christopher, "Realism & The Cinema", London: Routledge & Kegan, 1980.
- 63-Wollen, Peter, "Readings & Writings", London: Verso editions, 1982.
- 64-Wollen, Peter "Signs and meaning in Cinema", London: Secker & Warbury, 1969.
- 65-Wead, Georg & Georg Iellis. ' Film: Form & Function", Boston: Houghton Mifflin Company, 1981.
- 66-Balazs, Bela, " Theory Of Film", N.Y: Dover Publication inc, 1978.
- 67-Blonsky, Marshal "The Signs", Oxford": Oxford, Basil Black well ltd. U.K. 1985.
- 68-Todorov, Tzvetan. "Symbolism & interpretation", N.Y: Thace, Cornell University press, 1986.
- 69-Todorov "The Symbol", New York: Ithaca, Cornell University Press, 1987. Backs, Flamingo edi, 1977, trans. by stephan heath.
- 71-Marshal Balonsky. "On Signs", Oxford: Sal Black Well, 1985.
- 72-Kristeva, Julia. "desire in Language", Oxford: Basil Black well, 1981.

### ثالثاً المراجع المترجمة :

- ١- إبراهيم الخطيب، "نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلايين الرومن"، بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية / الشركة المغربية للنashرين المتحدين ط١، ١٩٨٢.
- ٢- اوين موير، "بناء الرواية"، القاهرة: المؤسسة العلمية للتأليف والأنباء والنشر/ الدار المصرية للتأليف والنشر والترجمة، ط١، ترجمة ابراهيم الصيرفي، ١٩٥٦.
- ٣- أدولف رايس، "بين الفن والعلم" بغداد: دار المعلمون، ترجمة، د. سليمان داود الواسطي، ١٩٦٨.
- ٤- أفلاطون، "جمهورية أفلاطون"، بيروت: دار القلم، ط٢، ترجمة حنا خباز ١٩٨٧.
- ٥- "محاورات أفلاطون"، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط١، ترجمة د. زكي نجيب محمود، ١٩٦٦.
- ٦- بول وارن، "السينما بين الوهم والحقيقة"، القاهرة: الهيئة المصرية العلمية للكتاب، ترجمة على الشوبلشي، ١٩٧٢.
- ٧- بودوفكين، "الفن السينمائي"، القاهرة : دار الفكر العربي، ترجمة صلاح التهامي، ١٩٥٧.
- ٨- جان إيف تاديه، "النقد الأدبي في القرن العشرين"، حلب : مركز الإنماء الحضاري، ترجمة د. منذر عباس، ١٩٩٤.
- ٩- "جمهورية أفلاطون"، القاهرة: الهيئة المصرية العلمية للكتاب، ترجمة ودراسة د. فؤاد زكريا، ط٢، ١٩٨٥.
- ١٠- أرنست فيشر، "ضرورة الفن"، القاهرة: الهيئة المصرية العلمية للكتاب، ترجمة سعد حليم، ط١، ١٩٨٦.
- ١١- إرنست كاميرر، "مقال في الإنسان- لو مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية"، بيروت : دار الأنتمس، ترجمة د. إحسان عباس، ط١، ١٩٦١.
- ١٢- إريك فروم، "الدين والتحليل النفسي"، القاهرة : مكتبة غريب، ط١، ترجمة فؤاد كامل، ١٩٧٧.

- ١٣- أشلى مونتاجيو، "المليون سنة الأولى"، القاهرة: مؤسسة مجل العرب، ط١، ترجمة د. رمسيس لطفى، ١٩٨٣.
- ١٤- اندرو دالى، "نظريات الفيلم الكبرى"، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ترجمة، د. جرجس الرشيد، ط١، ١٩٩٦.
- ١٥- اندرى بارو، "سومر وفنونها وحضارتها"، بغداد: وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة والنشر، ترجمة وتعليق د. عيسى سلمان طه التكريتى، ط١، ١٩٧٩.
- ١٦- القديس أوغسطين، "اعترافات القديس أوغسطين"، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ترجمة يوحنا الحلو، ط١، ١٩٦٢.
- ١٧- بيرسى لوبوك، "صناعة الرواية"، بغداد: وزارة الاعلام والثقافة دار الشؤون الثقافية، دت.
- ١٨- تيرنس هوكز، "النبوية وعلم الإشارة"، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ترجمة مجيد الماشطة، مراجعة د. ناصر حلاوى، ط١، دت.
- ١٩- جان بول سارتر، "التخييل"، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ترجمة، د. نظمي لوقا، ط١، ١٩٨٠.
- ٢٠- جان بول سارتر، " الوجود والعنم"، بيروت: العلم للملايين، ترجمة د. عبد الرحمن بدوى، ط١، دت.
- ٢١- جان بول سارتر، "الزمان الوجودى"، بيروت: د. ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ط١
- ٢٢- جان جاك روسو، "محاولة فى أصل اللغات"، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ترجمة محمد محبوب، تقديم عبد السلام الممدى (د) دت.
- ٢٣- جان جاك رسو مقال فى المنهج، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ترجمة فؤاد كامل ط١.
- ٢٤- جورج. ف. هيجل، "علم ظهور العقل"، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ترجمة د. مصطفى صفول، ط١، ١٩٨١.
- ٢٥- جورج بليخانوف، "الفن والحياة الاجتماعية"، موسكو: دار التقدم، ترجمة الياس شاهين، ١٩٨٣.

- ٢٦- جوزيف ماثيلى، "التكوين فى الصورة السينمائية"، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ترجمة هاشم النحاس، ط١، ١٩٨٣.
- ٢٧- جون ديزمود برنال، "العلم والتاريخ"، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ترجمة د. على ناصف، ط١، ١٩٨١، المجلد الأول.
- ٢٨- جيفرى ميرز، "اللوحة والرواية"، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٩.
- ٢٩- جيمس هنرى برستيد، "قبح الضمير"، القاهرة: مكتبة مصر، الالف كتاب، عدد (١٠٨)، ترجمة د. سليم حسن، مراجعة، عمر الاسكندري وعلى أدهم، د.ت.
- ٣٠- جيمس هنرى برستيد، "تطور الدين والفكر فى مصر القديمة"، الأصل موجود فى كتاب مقالة فى الإنعاش انظر كاسيرر
- ٣١- جون هوارد لوسون، "الفيلم فى معركة الأفكار"، القاهرة: دار الكتاب العربى، ترجمة سعد نديم، ١٩٦٦.
- ٣٢- رودولف أرينهايم، "فن السينما"، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ترجمة، عبد العزيز فهمى، صلاح التهامى، مراجعة عبد الرحمن الشرقاوى، د.ت.
- ٣٣- رينيه ويليك وأوستن وارين، "نظرية الأدب"، بيروت المؤسسة الجامعية للنشر والترجمة د. محى الدين صابر.
- ٣٤- روزنتال، ب. يودين، "الموسوعة الفلسفية"، بيروت: دار الطليعة، ط٤، ١٩٨١.
- ٣٥- روبرت همفري، "تيار الوعي فى الرواية الجديدة"، القاهرة: دار المعارف، ترجمة د. عبد الرحمن الربيعى، ط١، ١٩٧٤.
- ٣٦- رولاند بارت، "التحليل البنىوى للقصة القصيرة"، بغداد: دار الشؤون الثقافية، الموسوعة الصغيرة، عدد (٢٥٩)، ترجمة د. نزار صبرى، د.ت.
- ٣٧- رولاند بارت، مبادئ فى علم الأنثى، دار البيضاء: دار قرطبة، ترجمة وتقديم محمد البكرى، ١٩٨٦.
- ٣٨- رولاند فيشر، "التحليل البنىوى للواقع"، القاهرة: مركز مطبوعات ليونسكو، مجلة ديوجين، عدد ٧٣ مايو و يوليو ١٩٨٦.

- ٣٩- رالف لينتون، "الأصول الحضارية للشخصية"، بيروت: دار اليفظة العربية، ترجمة د. عبد الرحمن اللبان، مراجعة د. محمد زايد، ط١، ١٩٦٤.
- ٤٠- سوزان لانجر، "فلسفة الفن عند سوزان لانجر"، بغداد: دار الشؤون الثقافية إعداد، راضى حكيم، ط١، ١٩٨٦.
- ٤١- "الكتاب المقدس"، انجيل يوحنا، القاهرة: دار الكتاب المقدس، ١٩٦٨.
- ٤٢- كذلك. رتقن، "المجاز الذهني"، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ترجمة دسامى سويدان، مراجعة د. ليلى سويدان، ط١، ١٩٨٦.
- ٤٣- لمبرتو ليكو، "تحليل اللغة الشعرية" بغداد: دار الشؤون الثقافية، ترجمة وتقديم، أحمد المدينى، جزء من كتاب بعنوان فى أصول الخطاب النقدى الجديد، ط١، ١٩٨٧.
- ٤٤- سيجموند فرويد، "محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى"، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ترجمة د. أحمد عزت عبد الكريم، مراجعة محمد فتحى، ط٣، ١٩٦٧.
- ٤٥- سيجموند فرويد، "تفسير الأحلام"، القاهرة: دار المعارف، وترجمة مصطفى صفوان، مراجعة د. مصطفى زيور، ط٣، ١٩٨٠.
- ٤٦- سيرجى ايزنشتين، "مذكرات مخرج سينمائى"، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ترجمة، أنور المشرى، مراجعة، يوسف كامل، د. ت.
- ٤٧- سيرجى ايزنشتين، "الاحساس السينمائى"، بيروت: دار الفارابى، ترجمة سهيل جبر، ط١، د. ت. انظر صحة اسم المترجم فى الهامش.
- ٤٨- غاستون باشلار، "تكوين العقل العلمى"، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ترجمة، د. خليل، ط٢، ١٩٨١.
- ٤٩- غاستون باشلار، "جماليات المكان"، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ترجمة غالب هلسا، ١٩٨٣.
- ٥٠- غاستون باشلار، "جدلية الزمن"، بيروت: المؤسسة الجامعية، ترجمة د. خليل أحمد خليل، ط١، ١٩٨٢.

- ٥١- فورستر، إيه. أم.، " أركان القصة "، القاهرة : دار الكرنتك، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، الألف كتاب عدد (٣٠٦)، ترجمة كمال عياد، ط١ دت.
- ٥٢- فردينان دى سومير، "دروس فى الألسنية العامة"، تونس : الدار العربية للكتاب، تعريب صالح الفرماوى ومحمد شلوش ومحمد عجينة، ط١، ١٩٨٥.
- ٥٣- كلود ليفى شتراوس، " الفكر البنى"، تونس : الدار الوطنية، ترجمة د. نظير جاهل، ط١، ١٩٨٤.
- ٥٤- مايرز برنادر، " الفنون التشكيلية وكيفية تذوقها"، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية، ترجمة ط١، ١٩٦٦.
- ٥٥- مارسيل مارتن، " اللغة السينمائية"، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والأنباء والنشر والدار المصرية للتأليف والترجمة، ترجمة سعد مكأوى، مراجعة فريد المزلوى، ط١، ١٩٦٤.
- ٥٦- موريس ميرلو بونتى، " المرئى واللامرئى"، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ترجمة د. سعد محمد خضر، مراجعة الأب نيقولا داغر، ١٩٨٧.
- ٥٧- ميخائيل روم، " أحاديث حول الاخراج السينمائى"، بيروت : دار الفارابى ترجمة عدنان مدانات، ط١، ١٩٨١.
- ٥٨- ميخائيل باختين، " الرواية الإبداعية عند دوستوفسكى"، الدار البيضاء : دار توبقال ١٩٩١.
- ٥٩- هانز ميرهوف، " الزمن فى الأنب"، القاهرة : مؤسسة سجل العرب/ فرائكلين ترجمة أسعد رزق، مراجعة العوضى الوكيل، دت.
- ٦٠- ه. أ. مارو، " من المعرفة للتاريخية"، القاهرة : الهيئة المعرفة العامة للتأليف والنشر، ترجمة جمال بدران، مراجعة، د. زكريا إبراهيم، ط١، ١٩٧١.
- ٦١- هنرى آجيل، "علم جمال السينما"، بيروت : دار الطليعة، ترجمة إبراهيم العريس، ط١، ١٩٨٠.
- ٦٢- هوراس، "فن الشعر"، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ترجمة، د. لويس عوض ، ط٢، ١٩٧٠.



٦٣- هوميروس، "الإلياذة"، القاهرة: دار الفكر العربى، ترجمة، أمين سلامة، ط٢، ١٩٧٨.

٦٤- و. ب. إمري، "مصرفى العصر العتيق"، القاهرة: دار نهضة مصر، الألف كتاب عدد (٦٠٣)، ترجمة راشد محمد نويرى ومحمد على كمال الدين، مراجعة، د. عبد المنعم أبو بكر، ط١، ١٩٦٧.

رابعاً : معاجم وقواميس وموسوعات

- ١- معجم لسان العرب
- ٢- معجم الفن السينمائى
- ٣- المعجم للوسيط
- ٤- المعجم لافلسفى
- ٥- موسوعة المصطلح النقدى
- ٦- الموسوعة الفلسفية
- ٧- معجم مصطلحات الصوفية
- ٨- معجم مصطلحات الأدب ,

1- Oxford Companion to Film.

2- The International Film Encyclopedia.

# محتويات الكتاب

## فهرس

الموضوع	الصفحة
الامناء .....	٥
شكر وتقدير .....	٦
شكر خاص .....	٧
● نحو ثقافة سينمائية جديدة .....	٩
● محاولات الخروج من الأزمة .....	٢٧
● الخروج من النفق المظلم .....	٣١
● القصاص: الكتابة بالكتابة .....	٣٨
● الفصل الأول: موت النقد القديم .....	٤١
● فكرة عامة حول مفردات الدراسة .....	٤٣
● جنور السرد .....	٥٣
● أشكال التعبير .....	٥٦
● نشأة اللغة .....	٦١
● وسائل التعبير غير اللفظية .....	٦٧
● السرد وسيلة اتصالية .....	٧٤
● مفهوم السرد .....	٧٦
● الزمن .....	٩٣
● الفصل الثاني .....	١٠٣
● نقد جديد لمانا؟ .....	١٠٥
● نحو منهج نقدي جديد .....	١٠٦
● تقنيات وقضايا السرد السينمائي .....	١٤٠
● مقومات السرد وتقنياته .....	١٥٠
● المكان السينمائي .. مكان الواقع العياني .....	١٥٦
النهاي الثاني	١٧٣
الفصل الاول تمهيد .....	١٧٥
النص السينمائي «ناجي النطى» .....	١٨٠

١٨١	آليات السرد
١٨٥	بداية العرض أم إنطلاق الحكى
١٩٦	مساحات الحكى الخارجى
٢٠٢	تعولات السرد
٢٠٤	شهادة معاد
٢١٤	الخطاب السرود والخطاب المعروض
٢١٨	خطاب السرد المعروض
٢٢٧	النص السينمائى «المواطن كين»
٢٢٩	الرواية بالتفريض
٢٤٧	المقابلة الأولى
٢٤٧	فحص مذكرات (ثاتشر)
٢٤٤	اللقاء الثانى (برنشتين)
٢٤٦	اللقاء الثالث (جيد ليلاند)
٢٤٨	تشخيص الحكى
٢٥٥	ملاحظات ختامية
٢٦٠	اللقاء الرابع (مرزى الكسندر)
٢٦٢	اللقاء الخامس (بتر ريموند)
٢٦٤	العودة إلى الراوى كلى المعرفة
٢٦٦	الراوى/ المزايف
٢٧٤	اشكالية التسلسل والترتيب فى منزه المعالجات الزمنية
	الفصل الثانى
٢٨٧	ديناميكية صناعة المتخيل
٢٩٠	النص السينمائى وحكاية الاصل والصورة
٢٩٤	مرئيات الزمن واشكالية تبادل فعل السرد
٣٠٠	كسر الايهام
٣٠٢	الارتجال المحسوب
٣٠٥	خطابان للسرد وللعبه داخل اللعبه
٣١٢	جماعية حق المعرفة.. وديموقراطية السرد

٣١٤	..... النصوص: الكتابة عن الكتابة
٣١٨	..... حاشية قبل المتن
٣٣٠	..... بنية المتخيل السردي
٣٣٣	..... للنص السينمائي «الفلاح القصيح»
٣٤٠	..... بناء المنظور
٣٤١	..... جيولوجيا النص
٣٤٤	..... العاجناكارقا وثورة المظلومين
٣٤٩	..... المستوى الأيديولوجي والقيمي
٣٥٦	..... مستوى الصياغات اللغوية
٣٦٢	..... (شادي) وظاهرة البطل
٣٦٤	..... ملاحظات ختامية
٣٧١	..... المراجع

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٩٦ / ٧٧١٨

ISBN 977- 01- 4890 - 3



*mohamed khatab*



الهيئة السورية العامة للكتاب

سلسلة دراسات

٣ جنهات





الهيئة  
المصرية  
العامّة  
للكتاب